Nachklänge der Sturm- und Drangperiode

in

Faustdichtungen

des

achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

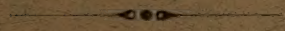
behufs Erlangung der

höchsten akademischen Würden der Philosophie

vorgelegt von

Roderich Warkentin

aus Königsberg i. Pr.



München 1896.

Emil Franke, Verlagsbuchhandlung

Franke & Haushalter.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode

in

Faustdichtungen

des

achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

behufs Erlangung der

höchsten akademischen Würden der Philosophie

vorgelegt von

Roderich Warkentin

aus Königsberg i. Pr.

München 1896.

Emil Franke, Verlagsbuchhandlung

Franke & Haushalter.

Vorliegende Bogen sind ein Teil einer grösseren Arbeit, die gleichzeitig in demselben Verlage erscheinen wird.

Dem Andenken

meines

teuren Vaters.

Einleitung.

Das allegorische Drama Paul Weidmanns und die Faustdichtungen der Stürmer und Dränger.

Man hat die Sturm- und Drangperiode stets mit der Zeit der Reformation verglichen. Noch näher läge ein Vergleich mit der italienischen Renaissance. Man könnte sie ein schwaches Abbild, mitunter sogar eine Karikatur dieser grossen Epoche nennen. Der schrankenlose Kultus des Individuums, die Vergötterung des Genies ist das bedeutendste Moment der Renaissance. Wollten die Stürmer und Dränger nicht gewaltsam eine ähnliche Epoche in Deutschland herbeiführen? Jede Regel, alles Schablonenhafte, Dogmatische wurde in den Abgrund verdammt und das Genie, für das keine Regeln gelten, verherrlicht. Der „Magus des Norden" Johann Georg Hamann[1]) hatte ausgerufen: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Uebertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort." Für die bildende Kunst suchte Heinse[2]) die Befreiung von jeder engen, pedantischen Regel. Es gibt keinen bestimmten Schönheitstypus, die Bestimmung der Form ist

[1]) „Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums, zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile." Amsterdam 1759 Vgl. J. G. Hamanns Schriften und Briefe hrsg. von Moriz Petri. Hannover 1872 Bd. I S. 363.

[2]) „Ardinghello und die glückseligen Inseln". Lemgo 1787 Bd. I. S. 16.

Sache des Individuums! — lautet die grosse Offenbarung, die er aus dem Studium der Italiener schöpfte. Das Schlagwort der ganzen Periode wurde der Wahlspruch ihres Apostels Christoph Kaufmann: „Man kann, was man will. Und man will, was man kann.“ Als Lenz in seinem „Waldbruder“ [1]), den Heros und Abgott jener Zeit citierend, seinen Herz schreiben lässt: „Beständig quält mich das, was Rousseau an einem Ort sagt, der Mensch soll nicht verlangen, was nicht in seinen Kräften steht,“ fügt er entsetzt hinzu: „O Rousseau! Rousseau! Wie konntest du das schreiben!“

Diese Bejahung des eigenen Ichs hatte in der italienischen Renaissance zu den letzten Konsequenzen d. h. den scheusslichsten Verbrechen geführt, und es lässt sich nicht leugnen, dass auch die Stürmer und Dränger entschiedene Sympathien für grosse Verbrechen hegten.

Es war natürlich, dass jetzt jene alte Volkssage vom Doktor Faust, deren Wurzeln bis in die Renaissance zurückgehen, neu auflebte. Der Held dieser Sage hatte, auf seine eigene Individualität pochend, in stolzem Hochmut und Vermessenheit [2]), „wie den Riesen war, darvon die Poeten dichten dass sie die Berge zusammentragen, vnd wider Gott kriegen wolten,“ sich über die ganze tote und lebende Natur erheben wollen! Das war so recht eine Idealgestalt der Stürmer und Dränger und wir können es wohl begreifen, dass er plötzlich von allen Dichtern jener Zeit besungen wurde.

---

[1]) Vgl. Kürschners Nationalliteratur Bd. LXXX S. 179.

[2]) Vgl. Kap. V des ältesten Spiess'schen Volksbuchs von 1587, abgedruckt in Nr. 7—8 von Braunes Neudrucken. Auch ich möchte mich der Ansicht anschliessen, dass der augenscheinlich beschränkte Verfasser sowohl diese Stelle, wie die von den „Adlerflügeln“ und die Helenaepisode gedankenlos aus einem älteren, uns unbekannten Werke abschrieb. Wenn auch Wilhelm Meyer („Nürnberger Faustgeschichten“, in Abhandl. der k. bayer. Akademie der Wiss. Cl. I Bd. XX Abt. II) sehr interessante neue Aufschlüsse über das älteste Faustbuch bringt, so scheint er doch seinen Verfasser erheblich zu überschätzen, wenn er ihn als einen „lebhaften, angeregten Kopf“ erklärt, der die Faustsage ganz selbständig neu gestaltet habe.

In dem berühmten XVII. Literaturbrief war durch Lessing von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen Stoff gelenkt, und sofort erfuhr er eine ganze Reihe von Bearbeitungen.

Doch gerade die Helden der Genieperiode Maler Müller[1]) und Klinger[2]) verstanden es nicht, in Faust das ins Schrankenlose strebende Genie zu schildern. Sie zeigten ihn in kleinbürgerliche Verhältnisse eingeengt, und unvorsichtige Bürgschaften, Geldmangel treiben in ihren Dichtungen Faust zum Bündnis mit dem Teufel.

Vor Goethe war es nur einem Dichter beschieden, echten Titanismus[3]) in Faust zum Ausdruck zu bringen, und das war Chr. Marlowe, den das XVIII. Jahrhundert nicht kannte.

Das Faustdrama, an das Maler Müller und Klinger bei der Behandlung der Faustsage zunächst anknüpften, war auch kein Volksschauspiel, sondern das 1775 in Prag und München erschienene „allegorische Drama“ Johann Faust. Schon de Luca[4]) führt diesen Faust unter den Werken Paul Weidmanns (geb. zu Wien 1746, gest. ebendaselbst als Offizial der Kabinetskanzlei 1810) auf, den Goedeke[5]) mit Recht „einen der oberflächlichsten Vielschreiber“ nennt. So unkünstlerisch auch dieses Werk war, war es doch reich an originellen Motiven und gewann dadurch entscheidenden Einfluss auf eine ganze Reihe von späteren Dichtungen. Aus diesem Grunde müssen auch wir es hier etwas eingehender betrachten. Wie in seinem ledernen, nach Gottschedschen Rezepten fabrizierten Dramen, hat Weidmann auch im Faust streng die drei Einheiten gewahrt. Das Stück beginnt daher am Morgen des letzten

---

[1]) „Faust's Leben, dramatisirt von Mahler Müller“. Mannheim 1778. Ich citiere nach dem von Seuffert in Nr. 3 der Dtsch. Literaturdenkmale hrsg. Neudruck.

[2]) „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt in fünf Büchern“ St. Petersburg bei Kriele 1791. Ich citiere nach dieser ältesten Originalausgabe.

[3]) Vgl. Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch III 1882.

[4]) „Das gelehrte Oestreich“ Wien 1778 I$_2$ S. 243.

[5]) Grundriss. Aufl. II. Bd. V. S. 313.

Tages[1]), der Faust vertragsmässig übrig bleibt. Faust, der selbst ausruft (I_6)[2]): „Ich habe alle Laster durchgeschwelgt. Von Schandthat zu Schandthat bin ich getaumelt“ beginnt Reue zu empfinden. Sein guter Genius Ithuriel, in Gestalt seines Vertrauten, ist bemüht, ihn zu bekehren und so zu retten, während Mephistopheles diese Gewissensbisse durch allerlei Zerstreuungen zu zerstören sucht. Ithuriel führt Fausts Eltern herbei, die den Sohn beschwören, ihnen wieder in die Armut zu folgen. Schon haben sie ihn überredet, da erscheint seine Geliebte Helena — bei Weidmann ein durchaus irdisches Wesen — und will ihren Sohn Eduard vor den Augen des Vaters töten, falls dieser sie verlassen sollte. Faust wendet sich von seinen Eltern ab, und durch ein grosses Ballet sucht Mephisto ihn völlig zu betäuben. Plötzlich inmitten des rauschenden Festes schreibt ein Schatten mit goldenen Buchstaben an die Wand: „Faust, es wird Abend“. Noch einmal ist Ithuriel bemüht, Faust zu retten. Es folgen wieder dieselben Auseinandersetzungen mit den Eltern und Helena. Mephisto, dem Fausts Seele nicht genügt, will auch Helena ins Verderben ziehen. Er verspricht ihr, sie mit ihrem Geliebten und ihrem Sohne zu retten, wenn sie den alten Faust ermordet. Zugleich benutzt er Fausts seelische Aufregung, um ihn zum Selbstmord zu treiben, und reicht ihm den Giftbecher, den Faust in Angst und Verzweiflung leert. Helena, die die blutige That vollbracht hat, stösst sich verzweifelt den Dolch in die Brust, da sie sieht, dass sie den Mord ver-

---

[1]) Ueber eine 1776 in Wien aufgeführte Pantomime „Dernier jour du Docteur Jean Faust“ vgl. Creizenach, „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust“, Halle 1878. S. 14.

[2]) Ein Originaldruck stand mir nicht zur Verfügung, daher musste ich den von Karl Engel, Oldenburg 1877 hrsg. Neudruck benutzen, den Engel in dem seltsamen Wahn veranstaltete, Lessing sei der Verfasser dieses anonym erschienenen Dramas. Von den zahlreichen Widerlegungen dieser Hypothese ist am drastischsten der Aufsatz Kuno Fischers in Nord und Süd 1877. Bd. I (aufgenommen in „Kritische Streifzüge wider die Unkritik“. Heidelberg 1896).

geblich verübt hat. Der sterbende Vater[1]) schleppt sich auf die Bühne, betet für Faust und Helena und verzeiht ihnen. Alle rufen jetzt Gottes Gnade an und sterben dann. Auch Fausts Mutter stirbt, obgleich man nicht einsieht, wodurch ihr Tod herbeigeführt wird. „Die Posaune röchelt", Mephisto will mit den Furien triumphieren. Da erscheint Ithuriel und verkündet: „Gott hat die Sünder gerichtet. Die Wage der Gerechtigkeit hat sie zu leicht gefunden, aber die unendliche Barmherzigkeit hat ihre Laster weit überwogen! — Frevler zittert und betet an seine gerechten Urtheile! — Er nimmt die Reuigen in seinen väterlichen Schooss auf und stürzt Euch verfluchte Verführer in eine ewige Hölle."

Dieser Schluss ist wohl bemerkenswert, weil hier zum erstenmal in der ganzen Faustliteratur Faust nicht verdammt, sondern gerettet wird; von Weidmann wurde er wohl einzig und allein um des opernhaften Effektes willen gewählt. Abgesehen von der nicht ungeschickten Exposition ist das ganze Stück ein recht klägliches Machwerk, und wenn trotzdem viele Dichter daran anknüpften, so ist das nur ein neuer Beweis dafür, dass auch das scheinbar Unbedeutendste weitgehende Anregungen zu geben vermag.

Als bühnenfähig erwies sich dieser Faust nicht, doch sind uns einzelne Aufführungen in Ulm,[2]) Nördlingen[3]) und München bekannt. Ueber die Münchener Aufführungen berichtet Grandaur[4]): „Johann Faust erschien 1775 in Prag und noch im nämlichen Jahr in München. Dieser Faust wurde

[1]) Hiezu führt Creizenach (a. a. O. S. 173) als Parallele eine auf einem Theaterzettel im Oktober 1767 zu Frankfurt a. M. vom Theaterdirektor Josef v. Kurz angekündigte Kirchhofszene an: „Faust will die Gebeine seines verstorbenen Vaters aus der Erde graben und zu seiner Zauberey missbrauchen". Die Aehnlichkeit ist doch zu gering, um eine direkte Beziehung zu verraten.

[2]) Vgl. Werner im Anz. für deutsch. Altertum III S. 281.

[3]) Vgl. Georg Joseph Pfeiffer, Klingers Faust. Würzburg 1890 S. 93.

[4]) Chronik des k. Hof- und Nationaltheaters zu München. München 1878. S. 10.

am 31. Mai 1766 gegeben, aber bald darauf verboten.“ Die Jahreszahl beruht wohl auf einem Druckfehler, aber auch die Angabe des 31. Mai ist ungenau. Wir können aus Nr. 45 des kurbayerischen Intelligenzblattes Jahrgang 1776 ersehen, dass „Johann Faust, ein allegorisches Drama“ am 16. Mai 1776 gegeben und am folgenden Tage wiederholt wurde.

Da also das allegorische Drama auf süddeutschen Bühnen gegeben wurde, liegt nicht der geringste Grund vor, mit Seuffert[1]) anzunehmen, Weidmann und Maler Müller hätten aus derselben Quelle eines unbekannten Puppenspiels geschöpft. Nein! Müller hat sicherlich den Weidmannschen Faust selbst gekannt. Engel[2]) führt sogar einen meines Wissens verschollenen Druck „Johann Faust. Ein allegorisches Drama, Mannheim 1776. 8°.“ an, der doch vermutlich ein Nachdruck des Weidmannschen Stückes ist. Was ist natürlicher, als dass Müller, der damals in Mannheim lebte, durch diesen Druck das Drama kennen lernte, wenn er nicht schon früher davon gehört hatte? Die in demselben Jahr an demselben Ort erschienene „Situation aus Fausts Leben“ lässt freilich nicht im geringsten auf eine Kenntnis des Weidmannschen Stückes schliessen, aber in dem zwei Jahre später veröffentlichten „Fausts Leben“ ist die Einführung von Fausts Eltern[3]) offenbar auf jenen zurückzuführen. Auch in den späteren uns noch von Müller erhaltenen Entwürfen zur Vollendung seines Dramas erinnert wieder manches an das alle-

---

[1]) Bernhard Seuffert, Maler Müller. Berlin 1877. S. 180. In der Einleitung zu Nr. 3 der deutschen Literaturdenkmale gibt dann Seuffert selbst die Möglichkeit einer Anregung durch Weidmann zu.

[2]) Karl Engel, Zusammenstellung der Faustschriften vom XVI. Jahrh. bis Mitte 1884. II. Aufl. Oldenburg 1885. Nr. 525.

[3]) Bei Weidmann ruft Fausts Vater bei der ersten Begegnung aus: „Du bebst, Du schämst Dich unser?“ Bei Müller heisst es an derselben Stelle: „Bube! schämst Dich meiner? schämst Du Dich Deines alten Vaters vielleicht?“ Selbstverständlich ist die kraftvolle Charakteristik des Vaters bei Müller sonst gar nicht mit der Weidmannschen Figur zu vergleichen.

gorische Drama, z. B. wenn Mephistos Gehilfe Balack[1]) Fausts Sohn „nach seines Meisters Mephistopheles Absicht beständig gegen Faust als den Mörder seiner Mutter“ aufhetzen sollte. Auch zu dem beabsichtigten[2]) Kampf „der Kinder des Lichts mit denen der Finsternis“ mag Müller durch Weidmanns Schluss angeregt sein.[3])

Auch Klinger behielt in seinem Roman die Figur des warnenden Vaters[4]) bei. Vor allem aber wurde eine Scene des Weidmannschen Faust, die dort mehr episodenhaft eingeschaltet ist, für seinen Roman wichtig[5]). Als Faust bei Weidmann II_2 triumphierend Mephistopheles mitteilt: „Wisse, verruchter Geist, ich habe Deine Macht nur dazu verwandt, Wohlthaten auszuüben,“ führt ihm Mephisto eine Reihe von Personen vor (Silbergeiz, Schönheitlieb, Raubgern, Sorgenvoll, Waisenplag), denen er wähnt Gutes gethan zu haben. Mit Entsetzen wird Faust gewahr, welch schlimme Früchte seine vermeintlichen Wohlthaten getragen haben: Der bankerotte Kaufmann, dem er Millionen geschenkt hat, ist zum schmutzigen Geizhals, die tugendhafte Frau, der er seltene Schönheit verlieh, ist zur eitlen Kokette geworden u. s. w.

Als Klingers Faust auf seiner grossen Wanderfahrt überall

---

[1]) Vgl. Müllers Brief an den Grafen Ingenheim, mitgeteilt von Seuffert a. a. O. S. 609.

[2]) Vgl. Müllers Brief an Therese Huber, mitgeteilt von Seuffert a. a. O. S. 613.

[3]) Seuffert (a. a. O. S. 200) nimmt hier eine Entlehnung von Lessing an.

[4]) Wie diese Figur dann auch ins Puppenspiel überging, führt Creizenach (a. a. O. S. 174) aus. Auch er erwähnt dann S. 175 die Möglichkeit, dass Müller und Weidmann aus einer älteren gemeinsamen Quelle geschöpft haben könnten, kann aber nicht den geringsten Beweis hiefür beibringen. — Hier wäre auch zu erwähnen, dass der Verfasser des sogenannten Tiroler Faust, über den Zingerle 1877 berichtet hat, vermutlich aus Weidmann das Motiv, Faust durch Selbstmord enden zu lassen, entlehnt hat.

[5]) Ueber die sonstigen Aehnlichkeiten zwischen Weidmann und Klinger vergl. die sorgfältigen und erschöpfenden Untersuchungen Pfeiffers.

den Gerechten unterliegen und den Schurken siegen sieht, fasst er einen grossen Entschluss (S. 199): „Der Gedanke fuhr durch seine Seele: die Menschheit an ihren Unterdrückern zu rächen. Ein stolzes Gefühl durchglühte seinen Busen, die Macht des Teufels, dem er sich auf Gefahr seines Selbst ergeben, zu nutzen, um Gerechtigkeit an den Heuchlern und Bösewichtern auszuüben.“ Vergebens warnt ihn erst der Teufel davor, „der Rache des Rächers vorzugreifen“. In frevelhafter Ueberhebung will Faust die Vorsehung des Allmächtigen verbessern. Aber am Ende seines Lebens entrollt ihm der Teufel in schrecklichen Bildern das Unheil, welches er mit seiner vermeintlichen Weisheit und Gerechtigkeit heraufbeschworen hat, und schliesst mit den Worten: „Fasse nun die Folgen deines Wahnsinns zusammen, durchlaufe sie und sinke vor der scheusslichen Vorstelluug hin.“ (S. 390.)

Noch näher auf die Faustdichtungen Müllers und Klingers einzugehen, würde zu weit führen und wäre auch zwecklos, da sie durch die ausgezeichneten Arbeiten von Seuffert und Pfeiffer erschöpfend behandelt sind. Es kam hier nur darauf an, am Eingange dieser Untersuchung das Verhältnis[1]), in dem diese Dichtungen zu Weidmann stehen, noch einmal genau festzustellen, damit wir bei den späteren Faustdramen sofort erkennen, in wie weit dieselben direkt auf die Stürmer und Dränger oder noch weiter auf Weidmann zurückgehen.

[1]) Sehr charakteristisch für die grosse Anzahl der Motive, die Müller und besonders Klinger aus Weidmann schöpften, scheint es mir, dass Boxberger in einer Besprechung der Engelschen Publikation, ohne zu wissen, dass das Drama von Weidmann verfasst ist, über den unbekannten Dichter mutmasst: „Unter die Stürmer und Dränger gehört er jedenfalls.“ (Archiv für Litteraturgeschichte 1877. Bd. VII. S. 146.)

I.

Faustdichter, welche unmittelbar an die Stürmer und Dränger anknüpfen.

Graf Soden. A. v. Chamisso. C. C. L. Schöne.
A. Klingemann. Braun v. Braunthal.

Selten wurden in einer Zeit von jeder literarischen Strömung so breite Schichten der Bevölkerung nachhaltig ergriffen, wie im XVIII. Jahrhundert. Das zeigt sich namentlich beim Drama. Nur wenige Gebildete gab es, die sich nicht in ihrem innersten Herzen für Schauspieler und Dichter hielten, aber ohne Uebertreibung fast niemand, der nicht geglaubt hätte, zu den berufensten Kritikern zu zählen. Wie Pilze aus der Erde schossen damals die dramaturgischen Zeitschriften hervor. Seit dem Jahre 1767, in welchem am 1. Mai das erste Stück der hamburgischen Dramaturgie erschienen war, bis zum Ende des Jahrhunderts kamen über 120[1]) Zeitschriften rein dramaturgischen Inhalts heraus. Wenn man bedenkt, dass dies nur die periodisch erscheinenden Journale sind, und ausserdem die unzähligen dramaturgischen Artikel in anderen Zeitungen, die zahlreichen Theateralmanache und die einzelnen zusammenhängend erschienenen dramaturgischen Werke in Betracht

[1]) Diese Zahl habe ich einem von mir selbst zusammengestellten Verzeichnis der betreffenden Zeitschriften entnommen, für dessen Vollständigkeit ich allerdings nicht einstehen kann.

zieht, so ist die soeben genannte Zahl in der That erstaunlich hoch.[1])

Berechtigt erscheint da die Klage eines Zeitgenossen[2]), dem freilich die nötige Selbstkritik fehlt, dass das Fach der Dramaturgie „das Steckenpferd jedes Halbgelehrten unserer Tage ist, das unsere Schöngeister so weidlich herumtummeln — wo jeder für seinen halben Gulden Eintrittsgeld die Erlaubnis erkauft zu haben glaubt, sein Urteil über Dichter, Schauspieler, Intendanten u. s. w. zu fällen.“[3])

Aehnlich gross wie die der Dramaturgen war die Zahl der dichtenden Dilettanten.[4]) Angehörige aller Stände und Berufsklassen produzierten eine Unmenge zum grössten Teil herzlich unbedeutender Dramen. Die Abwechslung der be-

---

[1]) Lenz hatte in seinem „Pandaemonium germanicum“ I4 auch dieses Heer von Dramaturgen verspottet, indem er eine Gruppe von einfältigen Journalisten vorführt, die beratschlagen, wie sie die lange Weile vertreiben, zugleich berühmt werden und obendrein Geld verdienen können.

„Vierter: . . . Ich will eine Theaterzeitung schreiben.
Fünfter: Ich eine Theaterchronik.
Sechster: Ich einen Theateralmanach.
Siebenter: Ich einen Geist des Theaters.
Achter: Ich einen Geist des Geistes. Das geneigte Publikum wird doch gescheit sein und pränumerieren?“

[2]) „Dramatischer Briefwechsel das Münchner Theater betreffend“. München 1797. I. S. 6. Der Verfasser, der unter dem Pseudonym Jakob Klaubauf schreibt, ist der Kustos der Münchener Bibliothek F. L. Reischel (Vgl. Grandaur a. a. O. S. 17).

[3]) Welche Arroganz diese kleinen Kritikaster, wie sie Lessing nannte, oft besassen, zeigt, um nur ein Beispiel anzuführen, eine Stelle des dramatischen Censors, den Prof. Strobel in München 1782—1783 herausgab. Hier redet der Verfasser das Vaterland mit den Worten an (I. S. 32): „Sey nicht unbillig gegen die Bemühungen deiner Dramaturgen, die aus eigenen Goldgruben Schätze sammeln, belohne sie, ermuntere sie, nimm sie in Schutz. Sie sind deine Volkskatecheten, deine Reformatoren, deine Tonangeber, und, wenn du willst, die Schöpfer deiner Helden — in jeder Rücksicht deiner ganzen Achtung würdig.“

[4]) Sehr treffend zeichnet Wieland das Treiben dieser unbedeutenden Dramatiker in der „Geschichte der Abderiten“. (Buch III. Kap. II.)

handelten Stoffe war nicht sonderlich gross, man wählte immer wieder dieselben besonders beliebten Motive. Ich erinnere hier an die Flut von Ritterdramen und Soldatenstücken oder an die einzelnen Stoffe wie Medea, Anna Boleyn, Inez de Castro u. s. w. So folgte auch den Stürmern und Drängern in der Bearbeitung der Faustsage — und das war, wie wir schon bemerkten, ganz besonders charakteristisch für jene Zeit — eine ganze Reihe von Schriftstellern.

In der grossen Zahl der späteren Faustdichter jener Zeit, in welcher der Dilettantismus zum Teil sehr unerfreuliche Blüten trieb, ist eine der sympathischsten Erscheinungen der Freiherr v. Soden (geb. 4. Dez. 1754 zu Ansbach, 1790 zum Reichsgrafen ernannt, 1792—96 preussischer Minister und Gesandter beim fränkischen Kreise, gestorben 13. Juli 1831). Ihm war es ernst mit dem Interesse für die Kunst, und er hat — man darf ihm diese Anerkennung nicht versagen — sie auch wirklich gefördert, indem er in den Zeiten schwerster Not das Interesse für die Schaubühne aufrecht zu halten suchte. Unter Aufwand von Mitteln, welche „die Kräfte eines Privatmanns zu übersteigen drohten,“ [1]) hatte er allein um des idealen Zwecks willen zwei Theater in Bamberg und Würzburg [2]) gegründet und musste dabei oft scharfen, ungerechten Tadel erleiden. [3]) Ein weiteres bleibendes Verdienst war es, dass er einem der genialsten Dichter Deutschlands, der damals in äusserster Bedrängnis war, die rettende Hand bot und E. T. A. Hoffmann als Kapellmeister nach Bamberg berief.

Es ist erstaunlich, wie Soden neben seiner bedeutenden Thätigkeit als Staatsmann und als nationalökonomischer Schrift-

[1]) (Leist.) „Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Bamberg“. Bamberg 1862.

[2]) J. G. Wenzel Dennerlein, „Geschichte des Würzburger Theaters“. Würzburg 1853.

[3]) Vgl. Zeitung für die elegante Welt. Leipzig 1806. Nr. 144. Etwas günstiger ist die Beurteilung in Nr. 32 (20. April 1807) der von Dr. Kilian in Bamberg herausgegebenen Georgia.

steller, endlich neben grossen juristischen Arbeiten noch die Zeit fand, zahlreiche dramaturgische Artikel zu schreiben [1]) und vor allem eine Menge von Schauspielen zu verfassen. Auf dem Gebiete des Dramas muss ihm eine wirkliche Bedeutung abgesprochen werden, wenn er sich auch weit über die Durchschnittsdichter erhebt, und namentlich seine „Inez de Castro“ ganz vortreffliche Scenen enthält. Seine Dramen sind meistens der Ausdruck einer gewissen positiven Kritik. Sobald er mit der Bearbeitung eines Stoffes, der ihn interessierte, unzufrieden war, begnügte er sich nicht etwa damit, die Mängel der fremden Dichtung hervorzuheben, sondern er versuchte sofort, es selbst besser zu machen und seinerseits nun diesen Stoff zu behandeln. Er schrieb ein fünfaktiges Schauspiel „der rasende Roland“ (Berlin 1791), indem er bemerkte, Ariost hätte „die Situationen, deren dies Süjet an sich fähig ist, nicht benutzt, wie er konnte und sollte.“ „Die Ergiessung seines Schmerzes enthält statt Wahrheit, Natur und Affekt, tändelnde Antithesen und die Ausbrüche seiner Raserei sind Kinderstreiche und Narrheiten.“

Er verfasste ein Trauerspiel „Kleopatra“ [2]) und deutete in der Einleitung an, dass er einen Vergleich mit Shakespeare gar nicht zu scheuen brauche. Unzufrieden mit Lessings „Emilia Galotti“, „weil die Fabel durch die Modernisierung aufgehört hätte, tragisch zu sein,“ behandelte er im strengen Anschluss an Livius den Stoff in seiner „Virginia“ (Berlin 1805). Er verfasste eine Fortsetzung von Kotzebues „Menschenhass und Reue“ (Osnabrück 1801). Sein „Pizarro“ entstand zwei-

[1]) Er gab selbst ein eigenes Journal „Thalia und Melpomene“ heraus, von dem wohl nur 2 Hefte Chemnitz 1797 erschienen sind. Hier sind auch, wie Engel (Faustbibliothek a. a. O. N. 532) berichtet, einzelne Scenen seines Faust zuerst veröffentlicht.

[2]) Schauspiele Berlin 1787—91. Bd. I. Vgl. dazu R. Genée „Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland“ Leipzig 1870, S. 287. Ebenso verfasste er ein dramatisches Gedicht „Romio und Juliette“ mit glücklichem Ausgang nach della Cortes Geschichte von Verona. (I. Aufl. Leipzig und Camburg 1803, II. Aufl. Naumburg 1809.) Goedeke führt dieses Stück nicht an. Vgl. Genée a. a. O. S. 300.

fellos unter dem Einfluss „Wallensteins“, und zahlreiche andere Beziehungen zu den verschiedensten Schriftstellern liessen sich weiterhin feststellen. Doch mögen diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie Soden sich den mannigfachsten literarischen Richtungen anzuschliessen suchte. Nur der Sturm- und Drangperiode blieb er ziemlich fern, was zum Teil seinen Grund darin haben mag, dass er gerade in jener Zeit 1774 bis 1796 im Staatsdienst stand. Eine persönliche Beziehung zwischen ihm und einem der Stürmer und Dränger hat kaum bestanden, denn unter den sorgfältig gesammelten, an ihn gerichteten Briefen[1]) findet sich keiner von den Helden jener Periode, und aus den mir bekannten Dramen jener Zeit ist auch keine solche Beeinflussung ersichtlich. Höchstens könnte man in dem Trauerspiel „Die Braut“[2]) eine Abhängigkeit von Leisewitz' „Julius von Tarent“ vermuten, die sich aber schwer nachweisen liesse. Ein Problem der ganzen Periode behandelte zwar Soden in seinem „Grafen von Gleichen“[3]); doch ist gerade dieses Stück vom Geiste der Stürmer und Dränger ganz unbeeinflusst geblieben und verrät eine Bekanntschaft mit der ersten 1776 erschienenen Fassung von Goethes Stella gar nicht. Nur den versöhnenden Ausgang hat es mit dieser gemein.

Trotzdem veranlasste ihn die seltsame Vorliebe, in literarischen Dingen stets modern zu bleiben, einen „Doktor Faust“[4])

[1]) Herr Graf Julius von Soden, ein Enkel des Dichters, war so gütig, mir ein Inhaltsverzeichnis dieser Briefe mitzuteilen.

[2]) Schauspiele. Berlin 1787—91 Bd. II.

[3]) „Ernst Graf von Gleichen, der Gatte zweyer Weiber.“ Schauspiel in 5 Aufz. Berlin 1791.

[4]) Als Vorstudie zum Faust ist Sodens Schauspiel „Aurora oder das Kind der Hölle“ (Chemnitz 1795. Grätz 1796) anzusehen. A. W. Schlegel schrieb darüber in der Jen. allgem. Lit. Ztg. 1796. (Bd. III. S. 661): „Die reizende Erzählung von Cazotte, Le diable amoureux, hat zu diesem Schauspiele unstreitig den Anlass gegeben, aber jener leichte phantastische Stoff ist durch die hinzugekommene anmassliche Philosophie fast erdrückt worden. Ungeachtet hier alles ohne Wunder zugeht, und der Satan sich als eine verliebte Sterbliche

(Volksschauspiel in 5 Akten, Augsburg 1797) zu schreiben, der durchaus auf den Dichtungen der Stürmer und Dränger basiert, und den wir hier zuerst betrachten müssen, weil er am unmittelbarsten an diese anknüpft.

Schon Maler Müller hat in seinem Faust alle Typen, die damals im bürgerlichen Drama beliebt waren, vorgeführt. Wir sehen die Studenten, Spieler und Juden — namentlich letztere sind meisterhaft gezeichnet, — nur die Soldaten fehlen.

Auch Sodens Faust beginnt mit einigen Studentenscenen, die freilich an ein ganz anderes Drama der Sturm- und Drangperiode erinnern — an Schillers Räuber. Wir sehen Faust in einer Umgebung von wüsten, heruntergekommenen Gesellen. Auch er hat Streiche vollführt, die sich mit Karl Moors „Stinkereien in Leipzig“ wohl messen können: einer Jungfrau hat er die Unschuld geraubt, und das Kind, das aus dieser Verbindung hervorging, treibt sich als Betteljunge auf der Strasse herum und erzählt heulend von der kranken Mutter, die auf dem Stroh liegt. Dem Universitätsrektor, dessen Weib eine Messaline ist, hat er, weil dieser mit der Tugend derselben noch öffentlich prahlte, Hirschstangen auf seine Perücke geheftet. Der Streich ist entdeckt, und Faust soll demnächst in den Karzer gesteckt werden. Auch droht ihm der Schuldturm, da er ganz ohne Mittel ist.

In dieser Situation stösst er ganz ähnliche Tiraden, wie Karl Moor[1]) aus.

---

enthüllt, da dort Beelzebub wieder so rätselhaft davon fährt wie er gekommen: so scheint uns doch in der Erzählung alles natürlicher. Die Faustisierung des Helden, wodurch nach der Absicht des Vf. das Ganze erhöht werden sollte, schwächt bloss das romantische Kolorit und gibt uns Bombast statt haltbarer Begriffe.“

[1]) Andere Stellen erinnern wieder an Müller. So hebt schon Seuffert (vgl. Neudruck a. a. O. S. XIX) hervor, dass die Stelle bei Soden (S. 12) „Warum gab sie mir Kraft in die Sehnen und Flammen in die Adern, wenn ich nicht würken soll?“ an Müller (S. 29) anklingt: „Fühl den Gott in meinen Adern flammen, der unter des Menschen Muskeln zagt.“

„Hier zaussen sich zwey Pedanten die Perücke, ob Cicero tum oder cum geschrieben hat — und das ist Gelehrsamkeit. — Dort klingeln ein paar Narren mir mit ihren Schellen die Ohren taub, und das ist Weisheit.“ (S. 9).

„Pedanten und Parasiten, Huren und Beutelschneider, da habt ihr die Titel vom Menschenkatalog.“ (S. 10).

„Ich fühl in mir Durst nach edlen Thaten, ich könnte tugendhaft seyn und edel und gross — und möchte es, aber Gott! für wen? für einen Haufen Narren, Esel und Schurken? — Zeigt mir Einen weisen tugendhaften Mann, und ich will niederknien und ihm nachfolgen. — Aber in dieser Marionettenwelt,[1]) wo sichs nicht einmal verlohnt, den Drath zu ziehen. — — Mich ekelt das an.“ (S. 11).

„Gute Nacht, Breymenschen! Seelen von Pappe!“ (S. 12). Das ist die Sprache der Räuber! Und wie dort Spiegelberg den verzweifelten Karl Moor „auf Schandsäulen zum Gipfel des Ruhms“ zu locken sucht, naht sich hier Faust der Verführer in Gestalt seines Kommilitonen Brenner. Brenner steht, wie wir schon in der ersten Scene erfahren, seit lange mit dem Teufel im Bunde. Er ist, wie Faust (S. 30) sagt, „zu schwach zur Tugend, zu schwach zum Laster.“[2]) Eigentlich ist er schon der Hölle verfallen, aber Satan hat ihm „seine Zeit gefristet,“ um durch ihn weiter Böses zu stiften und vor allem Faust selbst zu verführen.[3])

Diesmal wird er durch den hereinstürzenden Vater Fausts

---

[1]) Aehnlich ruft Antonio in Sodens „Aurora“ (a. a. O. II. Aufl. S. 17): „Ich will hinaus aus der Marionettenbude dieser einförmigen Welt.“

[2]) Bei Klinger klagt Leviathan (S. 52): „Was ist aus den Kerls zu machen, die weder Kraft zum Guten, noch Bösen haben?“ Dazu führt Pfeiffer (a. a. O. S. 83) Parallelstellen aus Müllers Faust und Goethes Götz an.

[3]) Wir müssen hier unwillkürlich an das alte Wagnerbuch denken, in welchem der Teufel, als Wagner nach Fausts Tode einen Vertrag schliessen und ihn ganz schlau auf 30 Jahre ausdehnen will, erwidert, er besässe seine Seele schon jetzt und wolle ihm nur noch 5 Jahre Frist geben, damit er noch andere in dieser Zeit verführen könne.

gehindert. Wie bei Müller (S. 52) der Vater klagt, er habe aus Briefen erfahren, dass sein Sohn sich der Schwarzkunst zugewandt habe, so erzählt er auch hier (S. 15), dass er mit Briefen gequält wird, die ihm das liederliche Leben seines Sohnes schildern, und wie er dort (S. 52) von den Leiden seiner Frau spricht, so berichtet er auch hier (S. 14): „Der Schmerz riss deine schwache Mutter ans Grab.“ [1])

Wie bei Weidmann (S. 44) ermahnt der Vater den Sohn, ihm wieder in seine einfache Hütte zu folgen. Da erscheint der Gerichtsdiener und lässt Faust in den Schuldturm abführen. Im Gefängnis bringt Brenner dem Verzweifelnden ein Buch, das „die Geheimnisse der Geisterwelt enthält“.

Begierig fängt Faust an das Buch zu lesen. Er fühlt sich von einer neuen Kraft wunderbar gestärkt. Wonnetrunken schwelgt er im Vorgefühl der ungeheuren Macht, die ihm hier verheissen wird, und will die Beschwörung sogleich beginnen, doch plötzlich erscheint Ithuriel, ihn zu warnen.

Ithuriel, die Personifikation des Gewissens, ist offenbar von Weidmann entlehnt. Nur erscheint er hier nicht wie dort in irdischer Gestalt, sondern als „lieblicher Genius, in weissem fliegenden Gewand. Ein Sternenkranz um sein Haupt.“ [2])

Wie bei Weidmann Ithuriel wiederholt Faust durch seine Eltern zur Tugend zurückzuführen sucht, zaubert er auch hier ein Bild hervor, auf dem Faust seine Familie in äusser-

[1]) Wenn bei Soden (S. 15) der Vater ausruft: „Dass ich den närrischen Grillen deiner Mutter nachgab! — Aus dem Schoosskinde sollt und musst ein Doktor werden! Hanss! warum liess ich Dich von mir?“ so erinnert das an eine Stelle bei Weidmann (S. 35), in welcher der alte Faust seiner Frau vorwirft: „Siehst Du, Mutter, so geht es, wenn die Aeltern zu grosse Aussichten mit ihren Kindern haben. Wär' er beim Pfluge geblieben, so wär' er jetzt vielleicht ein ehrlicher Bauer und sässe mit Tugend in seiner Schaubhütte: aber Ihr Weiber wollt Eure Kinder gross sehen. Ich that mein Möglichstes, ich schickte ihn auf die hohe Schule, da ist unser Lohn!“

[2]) So wird er S. 3 im Personenverzeichnis aufgeführt.

ster Verzweiflung und Not erblickt. Gerührt sinkt er nieder und ruft: „Engel des Himmels, ich bin überwunden“ (S. 24). Damit schliesst der I. Akt.

Der II. Akt beginnt genau wie bei Weidmann damit, dass Ithuriel und Mephisto zusammentreffen und sich gegenseitig mit spitzen Reden verhöhnen. Dann erwacht Faust im Gefängnis aus tiefem Schlummer. Er grübelt verzweifelt darüber nach, welche Stellung der Mensch im Weltall und in der Ewigkeit einnimmt. Wieder erscheint Brenner und sucht ihn von neuem zu verlocken: „Sprich ein Wort, und du bist allmächtig wie ein Gott“ (S. 31). Zum zweitenmal bleibt Faust mit dem geheimnisvollen Buche allein. Diesmal vollführt er die Beschwörung.

Die Stimme eines unsichtbaren Geistes fragt ihn nach seinem Begehren, und als er erwidert: „Bürgerschaft der Geisterwelt,“ rät sie ihm Selbstmord, denn Geist und Fleisch seien die zwei Enden der Natur. Aber Faust will das scheinbar Unmögliche und erwidert: „Und doch gebieth ich dir! Hervor mit deinen Geistern! mit den Bürgern der Unterwelt!“ (S. 33). Es erscheinen nun 7 Geister, die Faust erst nach ihrer Kühnheit, dann ihren Kenntnissen und endlich nach ihrer Schnelligkeit fragt.

Seitdem im Faustbuch von 1589[1]) in den sogenannten Erfurter Zusätzen Faust 3 Teufel citiert hatte und den dritten von ihnen, der so schnell war, wie der Gedanke des Menschen, zu seinem Dienst erwählte, war diese Scene im Volksschauspiel besonders beliebt geworden. Einen gewissen Höhepunkt literarischer Berühmtheit erlangte sie durch Lessings Bearbeitung, die im XVII. Literaturbrief veröffentlicht war. Bei Lessing erscheinen 7 Teufel, die alle ihre Geschwindigkeit angeben müssen. Den Preis erhält der Teufel, der so schnell ist, wie der Uebergang vom Guten zum Bösen. Bei Soden nennen nur 4 Teufel ihre Geschwindigkeit. Der erste

[1]) Vergl. den Nachtrag zu No. 7 und 8 von Braunes Neudrucken.

ist wie der „flammende Bliz", der zweite wie der „Zorn des Rächers", der dritte wie der „Uebergang vom Guten zum Bösen". Ihm erwidert Faust: „Du täuschst dich. Man fliegt nicht mit wunden Füssen. Jeden Schritt bezeichnet Blut des Wanderers." (S. 35). Darauf erhält der siebente Geist, der so schnell ist, „wie der Uebergang vom ersten Schritt zum zweiten", den Preis. Soden fügt in einer Anmerkung zur Antwort des dritten Geistes hinzu: „So lässt Lessing in der bekannten einzig noch vorhandenen Scene seines Fausts den Geist antworten. Verdient meine Idee neben der seinigen zu stehen? das entscheide der Menschenkenner."

Schon Lessings Scene mutet uns wenig sympathisch an, weil sie zu verstandesgemäss ausgeklügelt ist. Dass Soden gerade in dieser Hinsicht noch Lessing zu überbieten suchte, ist wenig geschmackvoll.

Doch zurück zu Faust! Nach der Scene mit den 7 Geistern erscheint ein neuer Teufel, der sich Mephistophiles nennt. In der Hölle nennt man ihn „Skorpion der Reue". Er verspricht Faust Unsterblichkeit, Bürgerrecht der Geister, Hoheit und Macht. Nach kurzem Zaudern unterschreibt Faust den Vertrag mit seinem Blut, indem er darüber spottet, dass es auch in der Hölle Pedanterie und Ceremoniell gibt. Er will „von Planeten zu Planeten fliegen, ergründen die Tiefen der Schöpfung, trocknen allenthalben die Thränen der Unschuld, und niederstürzen die Idole der Tyranney und des Lasters!" (S. 39). Während der Unterzeichnung des Vertrages spricht er leise zu sich selbst: „Wahrheit und Tugend, mein Herz schwöhrt auch euch!" Zu spät ertönt Ithuriels Warnungsstimme, schon steigt Faust auf Mephistos Zaubermantel in die Lüfte.

Zu Beginn des III. Akts kehrt Faust mit Mephisto von seiner ersten Reise durch das Weltall zurück. Er hat mehr gesehen, als gewöhnliche Sterbliche, aber das Warum und Wozu in der Weltordnung vermag er nicht zu fassen. So ist er unglücklicher als zuvor, da seine Illusionen zerstört sind und ihm doch kein Ersatz dafür geboten ist. Wehklagend

vergleicht er sich selbst mit Phaeton, der von seiner kühnen Fahrt herabgestürzt wurde. Diese Stimmung sucht Mephisto zu zerstreuen, indem er Faust zu seiner Liese führt.

Bei Weidmann sahen wir Faust mit einer Geliebten und einem Sohne, bei Klinger mit Weib und Kindern, hier ist er verlobt mit Liese, einem armen Bauernmädchen. Liese erzählt, wie sie von den Leuten gehört habe, ihr Bräutigam sei ein Hexenmeister und besitze viel Gold. Da er aber nicht gekommen, hätte sie schon fast den hübschen Michel des Schulzen genommen. Faust sagt, dass er wirklich Gold besitze, da stürzt sie voller Freude ab, um die Gespielinnen durch die Nachricht zu ärgern, dass sie jetzt eine goldene Haube tragen könne. „Gold hab ich, aber keine Thränen mehr!“ seufzt Faust (S. 45). Diese Scene erinnert an Klinger (S. 125). Dort bringt Faust seiner Familie, die in äusserster Armut schmachtet, reiche Schätze mit, und die junge Frau hat sofort für nichts anderes mehr Sinn, als Gold und Putz. Faust murrt in seinen Bart: „O Zauber des Golds! Magie der Eitelkeit![1]) ich kann nun wegreisen, ohne dass es andre Thränen, als Thränen der Verstellung kosten wird.“ Während aber bei Klinger der Vater, von trüben Ahnungen erfüllt, fragt, woher das Gold komme, zeigt er bei Soden eine unsinnige Freude darüber, so dass sich der eigene Sohn voll Widerwillen abwendet.

Die Bande zwischen Faust und seinen Verwandten sind dadurch zerrissen, aber noch glaubt er fest an die übrige Menschheit; er erinnert sich jetzt an seinen Vorsatz, Thränen zu trocknen und Unrecht zu vergüten, den er ja ähnlich, wie bei Weidmann und Klinger, doch hier noch vor dem Bündnis mit dem Teufel gefasst hatte. Nach einer etwas unklaren

[1]) Pfeiffer (a. a. O. S. 106) hat darauf hingewiesen, dass diese Stelle bei Klinger an die Worte Gretchens erinnert, die schon im Fragment von 1790 standen: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles, ach, wir Armen!“

Scene, in der Brenner[1]) als Eremit verkleidet erscheint, erfüllt Faust die Bitten einer Reihe von Hilfe suchenden, unglücklichen Personen, ohne die Berechtigung ihrer Bitten zu prüfen. Er ist glücklich, wirklich Gutes gethan zu haben. Doch ein „Geist im Priestergewand“ erscheint und zeigt ihm in einem geheimnisvollen Spiegel die fürchterlichen Folgen seiner vermeintlichen Wohlthaten: „das Hohngelächter der Verführten, die Thränen entehrter Weiber, die Verzweiflung gemisshandelter Gatten, die Hölle gestörter häuslicher Glückseligkeit, das Geschrey verwaisster Familien!“ Dann lässt der Geist seine Maske fallen. Es ist Ithuriel, der zum letztenmal die rettende Hand bieten will. Faust sinkt in seine Arme und damit schliesst der III. Akt.

Der Beginn des IV. Aktes zeigt uns Faust aber wieder in der Gewalt Mephistos. Nach rastlosen Wanderungen sehnt sich Faust aus der trostlosen Gegenwart zurück in eine grosse Vergangenheit und beschwört nach einander die Geister des Sokrates, Cato und Solon.[2]) Doch auch die Unterredung mit den Helden des Altertums gewährt ihm keine Beruhigung. Nur noch eine Aufgabe verbindet ihn mit dem Leben, dem armen Volke, dessen Saaten zerstört, dessen Hütten verwüstet sind, zu helfen. So eilt er zum Fürsten des Landes, den er umgeben von elenden Höflingen findet.[3]) Er sucht ihm die Augen darüber zu öffnen, von welchen Schurken er umgeben,

---

[1]) S. 57 erwidert dann Mephisto auf die Frage, wo Brenner sei: „Sein Bund ist aus: Sein Stundenglas abgelaufen!“

[2]) Diese Beschwörung möchte ich nicht auf die Erzählung der Erfurter Geschichten, Faust habe den Studenten die griechischen Helden vorgeführt, zurückführen, sondern sie wurzelt wohl in der Vorliebe, die Sodens Zeitgenossen für antike Helden und besonders für Cato besassen.

[3]) Auch Klinger zeigt Faust an einem kleinen Fürstenhofe (S. 175—199). Dies Motiv geht aber nicht etwa auf das Volksbuch zurück, dass Faust am Kaiserhofe Zauberkunststücke vorführen lässt, sondern hängt mit der Vorliebe zusammen, die man seit Lessings Emilia Galotti für die Schilderung solcher kleinen lasterhaften Höfe hegte.

und in welches Elend sein Volk dadurch gestürzt ist. Ungläubig hört der Fürst ihn an. Die Höflinge dringen bewaffnet auf Faust ein, der voll Unwillen den Hof verlässt. Sein goldner Traum, [1]) „Rächer der gemisshandelten Menschheit zu sein, furchtbarer Würger des Lasters und der Tyranney, Schirmer der Unschuld und Schwäche", ist zerstört (S. 73). Aus zwei Gründen schloss er den Bund mit dem Teufel, um „die grosse Wunde der Menschheit bis in ihrem Grund zu sondiren, und, wär's möglich, sie zu heilen", und zweitens, um der „Zukunft Schleyer zu heben, und ihre Tiefe mit Götterblick durchzuschauen" (S. 74). Beide Hoffnungen sind nicht in Erfüllung gegangen. Er verlangt jetzt selbst nach Zerstreuung, und Mephisto bringt ihm, wie im Volksbuch, die Helena aus Griechenland. Faust ist berauscht von ihrer Schönheit: „Ein Hauch dieser Lippen entflammt unauslöschliche Gluth." „Komm! komm! O welcher Wahnsinn, Glück zu suchen ausser dem Kreisse deiner Arme; Glorie ausser dem Wiederschein deines holden Antlitzes!" (S. 77). [2]) Entzückt sinkt er an ihren Busen. Mephisto triumphiert. Doch durch Ithuriel aus seinem Wonnetaumel erweckt, wird Faust von Reue erfasst. „Mephistophiles erscheint in Flammen und umfasst D. Faust." Dieser jammert: „Weh mir! du zermalmest mich!" (S. 80).

Hier könnte das Stück eigentlich schliessen, doch es folgt noch ein V. Akt.

Ithuriel gewinnt wieder die Oberhand und führt Faust an den „Busen der Natur" in die Arme seiner „guten Eltern"

---

[1]) Vergl. die schon in der Einleitung citierte Stelle aus Klinger (S. 199): „Der Gedanke fuhr durch seine Seele: die Menschheit an ihren Unterdrückern zu rächen."

[2]) Diese Worte Fausts erinnern an die Stelle bei Marlowe, in der Faust beim Anblicke Helenas ausruft (Vgl. Breymanns Ausgabe in Vollmöller, Engl. Sprach- u. Lit. Denkmäler No. 5. S. 174, V. 1367): „Come Helen, come giue mee my soule againe. Here wil I dwel, for heauen be in these lips. And all is drosse that is not Helena." Doch wird Soden schwerlich Marlowes Tragödie gekannt haben.

und seiner „holden Braut“ zurück. Es war nur „Satans Täuschung“, als Faust seine Eltern „durch Gold vergiftet“ und seine Braut untreu wähnte. In Wirklichkeit trauern sie in äusserster Betrübnis um den Verlorenen und brechen in freudigsten Jubel aus, als er wieder in ihrer Hütte erscheint. Gerührt gelobt er fortan mit ihnen zusammen in redlicher Arbeit sein Brot zu erwerben. Liese, die er, wie wir jetzt erst erfahren, schon früher verführt hat, und die Mutter eines Knaben ist, soll nun sein Weib werden. Plötzlich stört der Lärm einer erregten Volksmenge diese friedliche Scene. Der Bauernkrieg [1]) ist ausgebrochen, und die Aufständischen wollen Faust zum Anführer wählen. Faust weigert sich, er will die friedliche Stätte, die er soeben gefunden hat, nicht wieder verlassen. Da fragt ein Mann aus dem Volke: „Willst du dem Strome der Empörung den zügellosen, verwüstenden Lauf lassen? Nur deine Weisheit kann ihm Ordnung geben, zum Glück des Landes.“ (S. 93). Fausts glühende Vaterlandsliebe erwacht wieder. Er ist überwunden; nur muss das Volk schwören, den Kaiser und alle rechtmässige Obrigkeit zu ehren. Sie leisten den Schwur, doch werden sie stutzig, als er daran erinnert, welche grosse Opfer der Einzelne bringen müsse, damit Deutschland wieder einig werden könne. Als er sie dann gar auffordert, das Gut der Geistlichen und Edelleute zu schonen, und ihnen als einziges Mittel, reich zu werden, die Arbeit empfiehlt, erklären sie ihn für einen bestochenen Verräter und wollen ihn töten. „Was? so soll meine Laufbahn sich enden? — Salomo! dein Siegel schütze mich!“ (S. 97) ruft Faust aus, und Mephisto trägt ihn auf seinem Zaubermantel fort.

Diese Scene erinnert auffallend an Goethes Götz, durch den Soden sicherlich hier angeregt ist.

Das Stück schliesst in Fausts Studierzimmer. Faust ist in

[1]) Auch bei Klinger (S. 385) wird der „unglückliche Bauernkrieg“ erwähnt, den Faust hier, ohne es zu wollen, indirekt selbst veranlasst hat.

grenzenloser Verzweiflung. Eine feurige Schrift erscheint an der Wand: „Faust, deine Zeit ist aus“. Er will beten und vermag es nicht. Die Uhr schlägt wie im Puppenspiel. „Geister umringen ihn, und entführen ihn in die Luft.“ (S. 102.)

Das Drama enthält, wie wir gesehen haben, eine Menge von Anklängen und Entlehnungen aus der Sturm- und Drangperiode. Wir wurden an die Faustdichtungen von Müller und Klinger, an Schillers Räuber und Goethes Götz erinnert. Nur eine Bekanntschaft mit Goethes Fragment von 1790 macht sich nirgends bemerkbar. Soden war bemüht, seinen Faust als Genie zu zeichnen, wie das die Stürmer und Dränger gewollt hatten.[1]) Aber ihm ist es noch viel weniger gelungen, als ihnen. Besonders verhängnisvoll wurde für sein Stück der Einfluss Weidmanns. Die Einführung des Ithuriel, der überall als retardierendes Element auftritt, wirkt äusserst undramatisch.

Ganz ungeschickt und unmotiviert ist die Scene, in welcher Mephisto nicht nur Faust, sondern auch dem Leser vorspiegelt, dass Liese und der alte Vater durch den Glanz des Goldes geblendet seien. Ist eine derartige, übernatürliche Sinnestäuschung überhaupt dramatisch verwerflich, wenn sie einen so weitgehenden Einfluss auf die innere Entwicklung der Handlung gewinnt, so muss doch wenigstens der Leser, beziehungsweise Zuschauer erkennen können, dass es nur Täuschung und nicht Wahrheit sein soll, was sich dort abspielt.

Wenig glücklich ist auch der Zeitpunkt gewählt, in wel-

[1]) Der ganze Faust der Stürmer und Dränger tritt uns aus Brenners Schilderung entgegen: „Die Natur hat dich ausgesteuert mit ihren reichsten Gaben. Wo ist er hin, dieser Durst nach grossen Thaten, dieses Streben nach einer Sonnenlaufbahn? Wohin diese Gierde, alles zu wissen, alles zu erschöpfen? zu messen das Unermessliche, zu erforschen das Unendliche . . . .“ (S. 20.) Auch bei Klinger (S. 4) heisst es übrigens: „Die Natur hatte ihn, wie einen ihrer Günstlinge behandelt.“

chem Faust erfährt, was für entsetzliche Folgen seine vermeintlichen Wohlthaten gehabt haben. Bei Klinger lässt der Teufel in diabolischer Freude Faust bis zum Schluss in dem Wahn, er schaffe sich durch diese Thaten ein Aequivalent für seine Sünden, und erst am Ende des Romans in einer Scene von überwältigender Tragik zermalmt er den Unglücklichen durch die Mitteilung, dass er gerade hiedurch unerhörte Greuel bewirkt habe, dass gerade seine Vermessenheit, den Weltrichter spielen zu wollen, eine seiner schlimmsten Thaten gewesen ist. In dem Sodenschen Stück bleibt diese Eröffnung, die hier Ithuriel macht, ganz ohne nachhaltigen Erfolg. Momentan wird Faust dadurch verstimmt, das ist aber auch alles. Sein Charakter ist überhaupt sehr verschwommen und weichlich. Weit entfernt, ein himmelstürmendes Genie zu sein, ist er in Wahrheit selbst zu schwach zum Guten und zu schwach zum Bösen. Wir hören zwar einige von ihm verübte Schandthaten erzählen, aber wie er uns entgegentritt, erscheint er eigentlich mehr tugendhaft als lasterhaft. So ist sein Bund mit dem Teufel auch keine rechte Sünde, denn er geht ihn in der Absicht ein, Gutes zu thun, und schwört sich selbst, wahr und tugendhaft zu bleiben. Eine moralische Notwendigkeit zu seiner Verdammnis liegt nicht vor. Der Ausgang seines Schicksals hängt lediglich von einem Zufalle ab, und wenn Ithuriel im entscheidenden Augenblick anwesend gewesen wäre, hätte er seinen Schützling sicher gerettet.

Soden hatte hier eben einen Stoff gewählt, der ihm innerlich fremd blieb, und hatte versucht, ihn im Sinne von Dichtern zu gestalten, die ihm ebenso fremd waren. So entstand sein Faust ohne lebendige Kraft, eine mühsam zusammengeflickte Dichtung. Wir können Sodens Faust nicht einmal über Weidmanns Drama stellen, obwohl er in seiner Inez de Castro himmelhoch über letzterem steht, der denselben Stoff behandelte.

Soden mochte die Schwächen dieses Faust selbst fühlen, denn er nahm ihn in keine Sammlung auf; widerspricht der-

selbe doch auch vollkommen den Anschauungen, die der Dichter später in der Einleitung zur ersten Ausgabe seiner Virginia über die Tragödie entwickelt. Hier verdammt er ausdrücklich Schillers Jugendstücke Kabale und Liebe, Fiesko und Don Carlos und erkennt von Goethe unbedingt nur Iphigenie an. Er ist insofern von Lessing beeinflusst, als er die drei Einheiten verschmäht, das Konventionelle der französischen Tragödie erkennt und theoretisch auch die Berechtigung des bürgerlichen Dramas zugibt. Dann aber hat er sich ein höchst merkwürdiges Ideal vom Drama gebildet, das in erster Linie auf ein Missverstehen der antiken Tragödie zurückzuführen ist. Nicht auf den rein menschlichen Gefühlsinhalt, sondern auf den Heroismus [1]) des Helden kommt es ihm an. So verdammt er Hamlet und nennt den Regulus einen wahrhaft grossen Stoff.

Eine Aufführung dieses Faust ist mir nicht bekannt, [2]) wie denn überhaupt die Sodenschen Stücke wenig Glück auf der Bühne gehabt zu haben scheinen.

Den Einfluss, den Sodens Faust aufs Puppenspiel gewann, hat Creizenach bereits untersucht.

In dieser ersten Gruppe der Faustdichtungen müssen wir auch des Faust von Adalbert von Chamisso gedenken, der abgesehen von dem dreiaktigen Trauerspiel „Der Graf von Comminge“ wohl der erste grössere, poetische Versuch des Dichters war. Während man jenem Trauerspiel noch, wie Hitzig [3]) berichtet, „das mühselige Ringen mit der Sprache“

[1]) Ganz ähnlich hatte der junge Wieland in dem Vorbericht zu seiner „Lady Johanna Gray“ Zürich 1758 behauptet: „Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet das Grosse, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen.“

[2]) Doch sagt der Verfasser von „Die Jubelfeier der Hölle oder Faust der jüngere“ Berlin 1801, einem Drama, das wir noch später näher betrachten werden, in seiner Vorrede: „Die Bearbeitungen von Mahler Müller und von Soden habe ich nicht gelesen, weiss aber, dass die des letzteren für die Bühne geschrieben und auch aufgeführt wurde.“

[3]) Vgl. J. E. Hitzig, A. v. Chamissos Werke. Leipzig 1839. Bd. V S. 13.

anmerken konnte, sind die Verse des Faust von einer geradezu staunenswerten Gewandtheit und Kraft. Der Inhalt der 336 Verse ist in Kürze folgender:

Wir sehen Faust[1]) in seinem Studierzimmer mitten in der Nacht. Hier ist er, über seinen Büchern „nach Wahrheit ringend," alt geworden. Sein Wissensdurst droht ewig ungelöscht zu bleiben, er zweifelt an allem und „ew'ge Rätsel, schrecklich grimm'ge Nattern," peinigen ihn unaufhörlich. Nur in der Wahrheit Schein kann er gesunden. Um sie zu erreichen, will er sich die Geisterwelt eröffnen und beschwört die finstern Mächte. Lockend erschallt sofort die Stimme des bösen Geistes, während der gute Geist ihn zu warnen sucht. Doch Faust will die Warnung nicht vernehmen und ruft aus:

„Entfleuch! Nicht du, Unmächtiger, vermagst
Den heissen Durst des Lechzenden zu stillen,
Die sturmgeschlag'nen Wellen zu besprechen.
Du lähmst den Flug mir, hebe dich von dannen!
Ich will ihn männlich fliegen und nicht zagen.
Ich wende mich von dir, ich folge dem;
Belehrung fordr' ich; Wahrheit und Erkenntniss."

Der böse Geist verheisst ihm die Schätze der Wahrheit, wenn er ihm als Preis seine Seele verschreiben wolle. Vergebens warnt der gute Geist von neuem. Faust will „der ew'gen Rache männlich harren" und zerbricht den Stab des Gerichts, der ihm in die Hand gezaubert wird. Triumphierend teilt ihm der böse Geist mit, dass er umsonst die ewige Verdammnis gewählt habe.

„Der Zweifel ist menschlichen Wissens Gränze,
Es kann der Staubumhüllte nichts erkennen,
Dem Blindgebornen kann kein Licht erscheinen."

Faust wird von massloser Verzweiflung ergriffen. Da wird ihm ein Dolch in die Hand gezaubert, den er sich in's Herz stösst.

Die Gegenüberstellung des guten und bösen Geistes erinnert ans Volksschauspiel, während das Motiv, Faust durch die böse Macht zum Selbstmord zu treiben, auf eine Bekannt-

[1]) Vergl. Chamissos Werke a. a. O. Bd. IV. S. 186.

schaft mit Weidmann zu deuten scheint. Manches klingt an Goethes [1]) Fragment an. Sonst ist die Sprache so selbständig, dass es nicht möglich ist, festzustellen, wie viel der Verfasser von den Dichtungen der Stürmer und Dränger gekannt hat. Chamisso [2]) sagt selbst über diesen Versuch: „Ich schrieb im Jahre 1803 den Faust, den ich aus dankbarer Erinnerung in meine Gedichte aufgenommen habe. Dieser fast knabenhafte metaphysisch-poetische Versuch brachte mich zufällig einem andern Jünglinge nah, der sich gleich mir im Dichten versuchte, K. A. Varnhagen von Ense. Wir verbrüderten uns, und so entstand unreiferweise der Musenalmanach auf das Jahr 1804.“ Auch Varnhagen [3]) sagte später von dem Inhalte dieses Almanachs, in welchem unter anderm auch Chamissos Faust abgedruckt war: „Von dem literarischen Werthe dieser Jugendversuche kann gar keine Rede mehr sein!“ Von der zeitgenössischen Kritik [4]) wurde das ganze Unternehmen denn auch aufs schärfste getadelt.

Chamisso hat wohl später nie mehr daran gedacht, seinen Faust weiter auszuführen; aber wie sehr ihn die Faustsage fernerhin beschäftigte, sehen wir aus seinem prächtigen „Peter Schlemihl“, der fraglos sehr viel Faustisches enthält.

Auf Chamissos Fauststudie folgten zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in kurzer Zeit eine Anzahl von Faustdichtungen, die alle auf Klinger zurückgehen.

Die erste derselben stammte von Karl Christian Ludwig Schöne (geb. 10. Februar 1779 zu Hildesheim, begann

---

[1]) Warum Ludwig Geiger (Einleitung zu „Berliner Neudrucke“ Serie II, Bd. I. S. III) es so merkwürdig findet, dass Chamissos Faust „vor dem Erscheinen von Goethes erstem Teil gedichtet und veröffentlicht wurde“, ist mir unklar.

[2]) In der Vorrede zur „Reise um die Welt.“ Vgl. Werke a. a. O. I. S. 6.

[3]) Chamissos Werke a. a. O. V. S. 24.

[4]) Vgl. die Kritiken in der „Jen. allg. Literaturzeitung“ Mai 1805. — Mit besonderem Spott fiel man natürlich auch in der „Neuen allg. deutsch. Bibl. (Bd. 89 S. 159) über diesen Almanach her.

1799 Medizin in Göttingen zu studieren. 1813 Direktor des Militärlazarets zu Kolberg, später Hofrat und Arzt zu Stralsund, gest. daselbst nach 1852[1]). Schöne zeigte in seiner Jugend Talent für verschiedene Künste, trat in dem Stadttheater zu Hildesheim selbst auf,[2]) widmete sich dann aber medizinischen Studien und veröffentlichte verschiedene fachwissenschaftliche Abhandlungen.

Sein erster poetischer Versuch war „Faust, eine romantische Tragödie". Berlin 1809. Schöne sagt selbst in der Vorrede: „Klingers Faust, als Roman bearbeitet, gab mir zuerst die Idee, Faust tragisch für die Bühne zu bearbeiten. Im ersten Akt bin ich mehreren seiner schönen Ideen, aber schon am Ende des ersten Akts bin ich einem eigenen Plane gefolgt." Wir werden sehen, wie unglücklich der Versuch ausfiel, Klingers Ideen mit einem ganz neuen Stoff zu verschmelzen.

Das Stück beginnt wie Goethes Faust[3]) mit einem nächtlichen Monolog Fausts in seinem Studierzimmer. Er hat wie bei Klinger die Buchdruckerkunst[4]) erfunden und die Bibel gedruckt, die ihm jedoch niemand abkaufen will. So sieht er denn mit banger Sorge der Zukunft entgegen, die vielleicht ihm, seinem Weib und seinen Kindern den Hungertod bringen wird. Aus dieser Not will er sich durch Magie retten und die höllischen Mächte heraufbeschwören. Wie bei Klinger

[1]) Dies Datum fand ich in E. M. Oettinger, „Moniteur des dates" Tome V Dresde 1868. Etwas Genaueres über seine letzten Lebensjahre und seinen Todestag vermochte ich nicht festzustellen.

[2]) Vgl. D. H. Biederstedt, „Nachrichten von den jetzt lebenden Schriftstellern in Neuvorpommern und Rügen." Stralsund 1822. S. 129.

[3]) Ob Schöne den 1808 erschienenen ersten Teil von Goethes Faust gekannt hat, ist nicht ersichtlich. Eine einzige Stelle höchstens, in der Levithan sagt (S. 30): „Du hast das kleine Leben nur gesehn, ich will dich jetzt ins Grosse führen" könnte an Goethes „Wir sehn die kleine, dann die grosse Welt" erinnern.

[4]) Auch bei Soden (a. a. S. 50 und S. 74) wird beiläufig erwähnt, dass Faust der Erfinder der Buchdruckerkunst sei.

erscheint ihm Leviathan, und die nun folgende lange Unterredung (S. 7—18) ist fast wörtlich aus Klinger (S. 56—78) entnommen.

Bei Klinger spielt Leviathan seinen letzten Trumpf aus, indem er Faust reiche Schätze, dann die schöne Bürgermeisterin und schliesslich Orden, Fürstenhüte etc. zeigt. Auch bei Schöne zaubert er erst einen Kasten mit Gold und dann „mehrere schöne weibliche Figuren“ herbei. Darauf springt Faust mit einem raschen Entschluss aus dem Zauberkreis und ruft, wie bei Klinger: „Ich bin dein Herr!“ Damit ist der Bund geschlossen.

Während der ganzen Beschwörung hatte Faust nur an sein armes Weib und seine hungernden Kinder gedacht, daher will er jetzt zuerst zu diesen eilen. Er kündigt ihnen (S. 21) seinen Entschluss an, mit einem reichen Herrn — d. i. Leviathan — eine weite Reise zu unternehmen. Wie bei Klinger (S. 124) ermahnt ihn sein alter Vater, sich im Lande redlich zu ernähren. Doch Faust winkt einigen Dienern, die Gold und Schmuck hereinbringen. Wie bei Klinger (S. 126) spricht der Vater die bange Ahnung aus, dass diese Schätze nicht redlich erworben sind. Doch während dort (S. 125) Fausts Weib, durch den Zauber des Goldes bethört, für nichts anderes mehr Sinn hat und gerade diese bittre Erkenntnis Fausts Glauben an die Menschheit aufs tiefste erschüttert, ruft sie hier aus (S. 22):

„Kann mich der Schmuck doch nicht erheitern Faust,
Nur du vermagst's, wenn du an meiner Seite
Den bangen Tag verlebst.“

Doch trotz der Thränen seines tugendhaften Weibes reisst Faust sich los, um mit Leviathan die Weltreise anzutreten.

Bei Beginn des II. Akts finden wir Faust mit Leviathan in einer „freien Gegend“. Faust fasst den Entschluss, die Macht, die er jetzt besitzt, auszunutzen, um Gutes zu thun. Auch dies Motiv hat Schöne, wie vor ihm Soden, aus Klinger entlehnt.

Faust und Leviathan begeben sich an den Fürstenhof. Hier beginnt die von Schöne selbständig erdachte Handlung, die mit dem Schicksal Fausts ganz äusserlich verknüpft wird. Das Stück spielt nun vom III. Auftritt des II. Akts bis zum XII. Auftritt des V. Akts (einschliesslich) am Hofe Kaiser Friedrichs III. Im Mittelpunkt der neuen Handlung steht ein ränkesüchtiger Pater Innocenz. Um Heribert, den edlen Kanzler des Kaisers, zu stürzen, verkuppelt er dessen Frau Mathilde an einen kaiserlichen Rat Berthold und gewinnt so in diesem ein gefügiges Werkzeug. Leviathan in Gestalt eines Abgesandten Karls von Burgund kommt mit Faust an den Hof. Der Kaiser, der übrigens kaum an den historischen Friedrich III. erinnert, nimmt Faust sehr gnädig auf und adelt ihn. Dieser verliebt sich in Kunigunde, Heriberts Tochter aus erster Ehe, und sieht seine Liebe erwiedert. Er scheint seine Frau vergessen zu haben und will dem ganzen Hof seine Liebe zu Kunigunde frei gestehen. Doch diese hält ihn zurück und will gerade „der Liebe Heimlichkeiten“ kennen lernen. So ist sie eigentlich selbst die Verführerin. Inzwischen wird Faust vom Kaiser in Audienz empfangen und sucht als ein zweiter Marquis Posa diesen für edle und hochsinnige Ideen zu begeistern. Innocenz sieht, dass Fausts Einfluss gefährlich zu werden droht, und überredet Berthold, jenen im Schlaf zu ermorden. Faust erwacht rechtzeitig, entreisst Berthold den Dolch und zückt ihn auf diesen selbst. Doch Innocenz fällt ihm in den Arm und erklärt den herbeieilenden Höflingen, Faust habe einen schnöden Mord verüben wollen. Infolge dieser Anklage wird Faust in den Kerker abgeführt, und Kunigunde nimmt bei der Kunde davon Gift. Als Heribert, der durch die Intriguen von Innocenz auch in den Kerker gebracht ist, den Tod seiner Tochter vernimmt, wird er vom Schlage getroffen; Mathilde aber wird wahnsinnig.

Die letzte Scene des V. Akts spielt in einer Gewitternacht im einsamen Walde, wohin Leviathan Faust aus dem

Kerker entführt hat. Diese Scene ist wieder eine klägliche Verwässerung der grossartigen Schlussscene bei Klinger. Mit einer geradezu erschreckenden Gedankenlosigkeit schrieb Schöne diese Scene ab, ohne zu überlegen, dass sie zu seinem Drama gar nicht passte. Denn hier hatte durchaus nicht Faust all das Unheil angerichtet, sondern der ränkesüchtige Innocenz. Und wenn Leviathan Faust entgegendonnert, dass Innocenz jetzt Kardinal und Berthold Kanzler geworden sei, so ist doch Faust ganz unschuldig daran. Er hat sich ja die aufrichtigste Mühe gegeben, den wackeren Heribert zu unterstützen und den tückischen Innocenz zu stürzen.

So hat Schöne diesen Grundgedanken der Klingerschen Dichtung, dass der Mensch sich nicht zum Weltrichter aufwerfen solle, noch verworrener und unklarer wiedergegeben als Graf Soden.

Sehr einfältig war es auch, dass er eigentlich in Innocenz einen zweiten Leviathan (d. h. Verführer) und in Berthold einen zweiten Faust (d. h. Verführten) hinstellte. Dadurch entstand ein ganz unsinniger Parallelismus zweier getrennter Handlungen. Aber gerade auf diesen trivialen Einfall schien der Verfasser besonders stolz zu sein, denn in der Vorrede bemerkte er sehr wichtig: „Was ich durch die Zusammenstellung der Charaktere des Fausts und Bertholds, wie des Leviathans und des Innocenz, habe andeuten wollen, überlasse ich dem denkenden Leser zu entscheiden; für diese, welche dies nicht zu entscheiden vermögen, habe ich nicht geschrieben."

Das Drama ist in fünffüssigen, grösstenteils recht missglückten Jamben geschrieben, die mitunter, um am Schluss einer längeren Rede den Eindruck zu steigern, wie bei Schiller gereimt sind; z. B. S. 53:

„Er reisst uns fort, bringt uns ins Reich des Schönen —
Die Zaubermacht, sie liegt in seinen Tönen." [1])

[1]) Diese erste Rede, die der Kaiser an Faust hält, erinnert etwas an Karls Worte in der Jungfrau von Orleans I. 2:

„Drum soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen."

Ueberhaupt scheint Schöne eher bemüht gewesen zu sein, die Sprache der späteren Dramen Schillers nachzuahmen, als den Ton der Stürmer und Dränger zu treffen.

Eine sehr treffende, vernichtende Kritik dieses Faust erschien noch in demselben Jahr in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste.“ [1]) Hier war Goethes und Schönes Faust gleichzeitig besprochen und das richtige Urteil gefällt: „Wer sich einen klaren Begriff von dem machen will, was ein Dichter und was kein Dichter sei, der darf nur diese beiden Produkte hinter einander lesen.“ [2]) „Der Verfasser (d. h. Schöne) weiss sich nicht einmal richtig auszudrücken; seine Sprache ist matt und schwülstig zugleich, und nichts kann rauher und holprichter seyn, als seine Verse.“

An diese derbe, aber verdiente Zurechtweisung kehrte sich unser Schöne leider nicht und besass die Unverfrorenheit, später sogar eine Fortsetzung [3]) des Goetheschen Faust zu veröffentlichen, die wir an einer andern Stelle betrachten werden.

Das Problem, Klingers Faust zu dramatisieren, war durch das erbärmliche Machwerk Schönes natürlich in keiner Weise gelöst. So unternahm es wenige Jahre darauf ein alter Bühnenpraktiker, einen wirklich bühnenfähigen Faust nach Klinger zu schreiben — Ernst August Friedrich Klingemann (geb. 31. Aug. 1777 zu Braunschweig, stu-

---

[1]) Leipzig 1809. Bd. VI. S. 314—37.

[2]) Die Beurteilung Goethes ist trotzdem hier von einer enormen philiströsen Borniertheit.

[3]) Wilhelm Scherer scheint in seiner Literaturgeschichte (ich citiere nach der V. Aufl. Berlin 1889) der irrtümlichen Ansicht gewesen zu sein, dass diese Fortsetzung von einem andern Schöne verfasst sei. Denn er sagt dort (S. 704): „Das schreckte einen kläglichen Poeten, Namens Karl Schöne nicht ab, 1809 eine neue «romantische Tragödie» auf Grund des Klingerschen Romans zu verfassen.“ Weiter heisst es dann: „Gleichzeitig mit dem Vossischen Drama, 1823, versuchte C. C. L. Schöne den Goetheschen Faust fortzusetzen, indem er ihn copierte.“ Auch im Register (S. 810) sind Karl Schöne und C. C. L. Schöne als zwei verschiedene Personen aufgeführt.

dierte in Jena, seit 1795 schriftstellerisch thätig, 1814 Theaterdirektor in Braunschweig, gestorben daselbst 24. Jan. 1831).

Seine theatergeschichtliche Bedeutung ist ausführlich von Joseph Kürschner[1]) gewürdigt, so mag hier nur mit wenigen Worten seiner Stellung in der Literatur gedacht werden. Mit Recht nennt man ihn, der schon in Jena bei Fichte, Schelling und A. W. Schlegel Kolleg gehört hatte, einen Anhänger der Romantik.[2]) Doch könnte Klingemann auch als ein später Nachfolger der Stürmer und Dränger gelten, da er ein Vertreter des Ritterdramas war, das sich bekanntlich unter dem Einfluss von Goethes Götz entwickelt hatte. Eines seiner allerersten Werke „Wildgraf Eckart von der Wölpe. Eine Sage aus dem vierzehnten Jahrhunderte" Braunschweig 1795[3]) ist ein äusserst umfangreiches, weitschweifiges Ritterdrama[4]) in 3 Abteilungen, das 368 enggedruckte Seiten einnimmt. Ihm folgte „Die Asseburg. Historisch romantisches Gemälde dramatisiert" Leipzig 1796—97 in zwei Teilen zu je 3 Büchern.[5]) Beide Stücke sind in Prosa geschrieben und haben grosse Aehnlichkeit miteinander. An die Möglichkeit, sie aufzuführen, wird der Verfasser wohl selbst nicht gedacht haben, da man infolge ihrer endlosen Länge mehrere

[1]) Vergl. Allg. deutsch. Biogr. Bd. XVI. S. 187.

[2]) Als Anhänger der Romantik wird Klingemann auch oft in der Neuen allg. deutsch. Bibl. (vergl. z. B. Bd. 73 S. 313 und Bd. 86 S. 94) angegriffen und verspottet.

[3]) Die Vorrede ist vom Dezember 1794 datiert.

[4]) Goedeke (Grundriss, Auflage I. Bd. III. S. 152) bezeichnet dieses Werk als Roman, und ebenso Joseph Kürschner (a. a. O. S. 187), doch haben beide das Buch vielleicht gar nicht selbst gekannt und liessen sich durch den Titel „eine Sage" irre leiten, den sie aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften von Enslin-Engelmann (Aufl. II. Leipzig 1837 S. 187) entnommen haben mögen.

[5]) Diesen Titel teilt Goedeke (a. a. O. S. 152) mit. Ich selbst benutzte einen spätern Druck. — „Von der Asseburg", bemerkt A. W. Schlegel in der „Jen. allg. Liter.-Ztg." (1796 No. 378 S. 566) „ist vollends gar nichts zu sagen, als dass es unbegreiflich ist, wie man ein so unschmackhaftes Werk nicht wenigstens in Einem Bande endigt."

Tage dazu gebraucht haben würde. Doch schrieb er wohl direkt für die Bühne sein „Vehmgericht. Ein dramatisiertes Gemälde in 5 Akten",[1]) das er in fünffüssigen Jamben abfasste.

Otto Brahm[2]) scheint die beiden ersten Dramen nicht gekannt zu haben, und doch hätten gerade diese beiden Stücke vortrefflich in seine Abhandlung gepasst, da die von ihm aufgezählten Motive[3]) (a. a. O. S. 70—71) sich hier in seltener Vollständigkeit finden. Ausserdem hat hier Goethes Satire im Götz gegen das Unwesen des Pfaffentums besonders stark nachgewirkt. Masslos ist Klingemanns Polemik gegen Dummheit, Faulheit, Unsittlichkeit und Ränkesucht der Geistlichen.

Ganz die schwerfällige Technik des Ritterdramas weist auch Klingemanns „Schweitzerbund" in 2 Bänden „Arnold an der Halden" und „Der Sturz der Vögte" auf. Das Ganze ist, wenn auch teilweise völlig neue Charaktere eingeführt sind, in der Hauptsache nur eine unsäglich langweilige Paraphrase über Schillers Tell in Prosa. Bei späteren Dramen Klingemanns können wir dann in der Technik Schillers Einfluss erkennen, so in seinem „Moses" (Leipzig 1812), wo dem eigentlichen Drama ein Prolog vorausgeht, der genau nach dem Muster der Jungfrau von Orleans gebildet ist. Sein dramatisches Glaubensbekenntnis enthält sein kurzer Aufsatz „Ueber den Geist tragischer Kunst".[4]) Hier verurteilt er die Rührstücke und spricht den Satz aus, dass der Zweck der Tragödie, wie der Kunst überhaupt, kein moralischer sein

[1]) Abgedruckt in Klingemanns Theater Bd. III. Stuttgart und Leipzig 1820. Grandaur (a. a. O. S. 71) erwähnt eine Aufführung in München im Jahre 1810.

[2]) „Das deutsche Ritterdrama im achtzehnten Jahrhundert" in Quellen und Forschungen Band XL. 1880. S. 142.

[3]) Beispielsweise enthält „Die Asseburg" von den 24 von Brahm aufgezählten Motiven alle ausser f. i. k. x., während Brahm selbst nur ein einziges Stück kennt, das 14 dieser Motive aufweist, alle anderen aber, die er anführt, erheblich weniger enthalten.

[4]) Abgedruckt im III. Band des Theaters. (a. a. O.)

könne. Nur grosse Leidenschaften soll der tragische Dichter darstellen: nicht nur die hohe Tugend, sondern auch das gewaltige Laster.

Auch dies sind Grundsätze, die es durchaus rechtfertigen, wenn wir Klingemann als einen wirklichen Nachfolger der Stürmer und Dränger ansehen. So war er von allen Dichtern, die wir bisher betrachtet haben, der berufenste, einen Faust zu schreiben.

In der Vorrede zu seinem Faust (Trauerspiel in 5 Akten. Leipzig und Altenburg 1815) spricht er es klar aus, dass es ihm nur darauf ankomme, „einen ächt dramatischen Faust" zu schaffen und dabei „das geheimnisvolle Grauen, das durch die alte Legende waltet," festzuhalten.

Das Stück beginnt in der Nacht in Fausts Studierzimmer.

Wie bei Klinger ist Faust vermählt. Sein alter Vater, der hier Diether heisst und blind ist, wohnt wie dort bei ihm. Diether und Fausts Weib Käthe warten im Studierzimmer auf seine Rückkehr. Käthe hat das Zimmer zum erstenmale betreten, was ihr Gatte sonst streng verboten hat. Sie betrachtet neugierig den unheimlichen Ort, der ihr Schaudern einflösst und schildert dem blinden Greise, was sie ringsum erblickt. Auf diese Weise wird eine ganz geschickte Exposition gegeben. Wir erfahren, dass Faust die Bibel gedruckt habe. Auch das Feuerrohr für das Pulver des Berthold Schwarz hat er erfunden. „Ein Höllenwerk" nennt Diether, von bangen Ahnungen erfüllt, diese Erfindung:

„Von früh her trieb der Faust Astrologie,
Und schaute frech die Zukunft aus den Sternen!
Ich hab' ihn oft verwarnt; denn solche Kunst
Ist schon Geschwisterkind mit Teufelswerken." (S. 11.)

Ein grosses Buch fesselt Käthes Aufmerksamkeit. Als sie es aufschlägt, glühen und flammen ihr die Zeichen[1]) daraus entgegen und erfüllen sie mit Entsetzen. Der Famulus

[1]) Hier werden wir an die geheimnisvolle Macht erinnert, die bei Goethe vom Zeichen des Makrokosmus ausgeht.

Wagner stürzt mit einer Lampe herein, da ihn das Licht im Studierzimmer erschreckt hat.

Wagner ist hier wie bei Müller vor allem der gute Freund der Faustschen Familie, trägt dabei allerdings auch einige Züge von Goethes „trocknem Schleicher".

Inzwischen kehrt Faust selbst zurück. Er hat wie bei Klinger überall vergeblich die gedruckte Bibel zu verkaufen gesucht. So ist er in der verbittertsten Stimmung, hört weder auf Käthes Liebkosungen noch auf des Vaters Vorwürfe und stürmt wild hinaus.

Die nächste Scene spielt auf einem Kirchhof. Aus einer Kapelle schallt ein Choral. Faust naht. Der Gesang: „Quid sum miser tunc dicturus . . . . ." stimmt ihn nachdenklich und erinnert ihn an seine Jugend. Da tritt „ein Fremder, ganz in einen dunklen Mantel verhüllt," auf und winkt ihm zu folgen, indem er nach dem Spessar[1]) deutet. Nach einigem Zaudern stürzt Faust ihm mit dem Rufe nach:

„Hinaus zum Spessar! — Eh' der Tag beginnt,
Sollst du, ein Sklav, zu meinen Füssen zittern!" (S. 30).

Zu spät erscheinen Diether, Käthe und Wagner, um nur noch Faust im Spessar verschwinden zu sehen. Mit Grausen und unter Wehklagen[2]) sehen sie das Unwetter, das sich über dem Walde furchtbar entladet. In der Ferne verhallt Fausts Ruf: „Wehe! Wehe!"

Bei Beginn des nächsten Akts sehen wir Faust in einer Gebirgsgegend, wo er einen sehr langen Monolog hält. In diesem ziemlich ermüdenden Phrasengeklingel könnte man wieder manche Anklänge an Goethe konstatieren, die jedoch auf gänzlich oberflächlichen Reminiscenzen beruhen. Wir

[1]) Schon im Volksbuch von 1587 hiess es, dass Faust dem Teufel zum ersten Mal in „einem dicken Waldt, wie etliche auch sonst melden, der bey Wittenberg gelegen ist, der Spesser Wald genandt" beschworen habe.

[2]) Bei Klinger heisst es: „Hier sprang er wild begeistert in den Kreiss hinein, und Klagegetön seines Weibes, seiner Kinder, seines Vaters erschollen in der Ferne: »Ach verlohren! ewig verlohren!«." (S. 22.)

erfahren, dass Faust mit der Hölle einen Vertrag geschlossen hat: Nur wenn er vier Todsünden begeht, soll er dem Teufel verfallen.

Er wird von ungestümer Lebenslust erfasst:

„Geniessen will ich, glühend heiss geniessen,
Und nimmer welken soll mir der Genuss;
Ins Herz des Lebens will ich überfliessen,
Berauschen mich an seinem schönsten Kuss;
Doch Dauer sei dem Augenblick gegeben,
Rauscht er hinweg, mag ich ihn nicht durchleben!“ (S. 39).[1])

Der Kuhreigen, der sanft in der Ferne ertönt, versetzt ihn in eine sentimentalere Stimmung. Er denkt an sein Weib und befiehlt einem unsichtbaren Geiste, seine Rückkehr zu Hause anzuzeigen und zugleich seinem Weib goldene Ketten und Armspangen zu bringen. Dann eilt er selbst von dannen.

In der nächsten Scene findet Käthe ihr Haus plötzlich mit glänzendem Prunk ausgestattet. Sie hat sich mit den goldenen Ketten geschmückt, die ihr Faust geschickt hat (wie bei Klinger S. 125), doch auf Wunsch des alten Diether legt sie den Schmuck wieder ab. Dabei erzählt sie, Faust hätte ihr geschrieben, dass er als Begleiter eines reichen Herrn nach Welschland gereist sei (wie bei Klinger S. 124).

Plötzlich sieht sie ein weibliches Porträt an der Wand hängen, das früher nie an dieser Stelle war. Sie verhängt es mit einem Schleier, da sie den stechenden, tückischen Ausdruck jener Augen nicht zu ertragen vermag.

Da hält ein Wagen mit vier schwarzen Rossen vor dem Haus. Faust ist heimgekehrt. Sein Antlitz erglüht in seltsamem Feuer. Er ist in heftigster Erregung. Den alten Vater, der wieder mit denselben Ermahnungen beginnt, fertigt er schroff ab. Mit grosser Freundlichkeit begegnet er Wagner[2]) und scheint gesonnen, ihn in seine Geheimnisse einzuweihen.

[1]) Hier hat Klingemann ganz gedankenlos eine Reminiscenz aus Goethe hingeschrieben, ohne zu überlegen, ob sie in diesem Zusammenhang irgend welchen Sinn hat.

[2]) Wagner berichtet übrigens von einem unheimlichen schwarzen Pudel, der mit funkelnden Augen vor der Thüre sässe.

Leidenschaftlich begrüsst er Käthe, die vor seiner wilden Sinnlichkeit zurückschreckt. Plötzlich wird sie gewahr, dass seine linke Hand blutet. Ganz mechanisch spricht sie ein Märchen von einem Grafen vor sich hin, der im Walde mit dem Blut der linken Hand seine Seele dem Teufel verschrieben habe:

„drauf ward der Grafe
Ein reicher Mann, allein die Wunde heilte
Nie wieder zu, und nach der Feuertaufe
Blieb sein Gesicht —

(bricht in dem Augenblicke Faust anblickend ab, verlässt den vorigen Ton und schreit ausser sich auf)

— Ha, glühend, wie das deine!“ (S. 70).

Indessen hat Faust das verschleierte Bild gesehen, reisst die Hülle herunter und wird durch den Anblick aufs höchste entzückt.[1])

Im III. Akt sitzt Faust mit Wagner inmitten zechender Studenten in einem Weinkeller. Ein Student erzählt ahnungslos verschiedene Anekdoten von dem berühmten Faust, der aus Auerbachs Keller auf einem Weinfass hinaus gefahren sei, einem Bauern ein Fuder Heu samt Pferden und Wagen aufgefressen habe, auf seinem Mantel durch die Luft geflogen sei — lauter Züge aus dem Volksbuch. Faust ärgert sich hierüber und kredenzt dem Sprecher einen Becher; doch, als dieser daraus trinken will, entzündet eine blaue Flamme[2]) den Becher, der mit einem furchtbaren Knall zerspringt, so dass alle Studenten entsetzt fliehen. Erst jetzt bemerkt Faust einen „Fremden“ mit einem „hochrothen wilden, von der Sonne verbrannten“ Gesicht, mit dem er ins Gespräch kommt. Der Fremde trinkt unterdessen brennenden Wein und reisst erhitzt sein Wamms auf, aus dem ein Porträt fällt. Darauf schlummert er weinschwer ein. Faust hat in dem Bild jenes Weib wieder er-

[1]) Auch hier hat Klingemann Goethe benutzt. (Vergl. „Hexenküche“.)

[2]) Bei Goethe flammt der Verjüngungstrank, den Faust in der Hexenküche trinkt, auch auf.

kannt, dessen Porträt ihn schon einmal so grenzenlos entzückte. Er will den Fremden, der sich vorher als den Gatten dieser Frau ausgab, ermorden, indess Wagner entsetzt flieht. Doch die Dolchstösse verwunden den Schlafenden nicht, der lächelnd aufwacht und ihm seine linke Hand weist, die auch gezeichnet ist. Dann erzählt er, dass er nur der Gatte seines Weibes heisse; in Wirklichkeit sei sie noch unberührt. Faust wird von der heftigsten Begehrlichkeit ergriffen. Auf seinen Wunsch eilen beide zu Helene, die sie auf einer Rasenbank schlummernd finden. Mit wachsendem Entzücken betrachtet Faust die Schlafende. Sie erwacht und streckt ihm lächelnd ihre Arme entgegen. Hier schliesst der III. Akt.[1])

Bei Beginn des nächsten Akts klagt Faust dem Fremden, in welchem wir längst Satan selbst erkannt haben, dass Helene sich vor ihm verberge. Endlich, da seine Sehnsucht auf das höchste gestiegen ist, erscheint sie. Sie gesteht Faust ihre Liebe, doch sei sie von so wilder Eifersucht erfasst, dass sie nicht in seinen Armen ruhen könne, solange sein Weib lebe. Daher wolle sie selbst sterben.

Faust beschliesst nach heftigem inneren Kampfe, sein Weib zu töten, da ja Helene eine der vier Todsünden wohl wert sei. Doch als ihm Käthe in ihrer holden Unschuld entgegentritt, vermag er die That nicht zu vollbringen. Da zeigt ihm eine Erscheinung Helene, die verzweifelt auf sich selbst den Dolch zu zücken scheint. „Ha! halte ein!“ ruft Faust und reicht seinem Weib den Giftbecher. Sterbend gesteht Käthe, dass sie guter Hoffnung sei. So hat Faust zwei Todsünden gleichzeitig begangen, denn er hat nicht nur sein Weib, sondern auch das keimende Leben in ihrem Schoss getötet.

In der ersten Scene des V. Akts finden wir Faust in einer Stimmung, in welcher Verzweiflung und Trotz ab-

[1]) Dass die Teufel in Gestalt eines schönen Weibes den Menschen verführen, war ein alter Aberglaube. Auch in dem Volksbuch von 1587 treibt Faust mit dem Teufel Unzucht.

wechseln, auf einem Kirchhof. Plötzlich erscheinen Fackelträger: es ist der Leichenzug der ermordeten Käthe.[1]) Faust schwelgt förmlich, wie er selbst sagt, in wildem Schmerz, bis der blinde Diether, eine Pistole in der Hand, herbeistürzt. Als er Fausts Stimme erkennt, umschlingt er ihn und will ihn erschiessen. Sie ringen mit einander. Der Schuss geht dabei los, und Diether sinkt tödlich getroffen nieder. Faust hat die dritte Todsünde begangen! Wild rafft er sich auf und ruft:

„Doch Trotz sei dem geboten!
Vier müssens seyn! — Bis dahin bleib' ich Meister!" (S. 160).

In einem erleuchteten Saal, in welchem wilde Tanzmusik erschallt und seltsame, schwarze Masken sich bewegen, sucht er seine Gewissensbisse durch Wein zu betäuben. Immer höher steigt seine Angst. Er will beten und vermag es nicht. Dann wieder von wilder Sinnlichkeit erfasst, will er Helene umschlingen. Doch als er sie berührt, fällt ihre Maske herunter, und ein scheusslicher Totenschädel grinst ihm entgegen.

[1]) Diese Scene ist fraglos dem V. Akt von Goethes Clavigo entnommen. (Vgl. Der junge Goethe Bd. III. S. 431). Dort ruft Clavigo aus: „Todt! Marie todt! Die Fackeln dort! ihre traurigen Begleiter! — Es ist ein Zauberspiel, ein Nachtgesicht, das mich erschröckt..." „Verschwindet, Geister der Nacht, die ihr euch mit ängstlichen Schrecknissen mir in den Weg stellt — (er geht auf sie los) Verschwindet! — Sie stehen! Ha sie sehen sich nach mir um! Weh!...." und bei Klingemann Faust:

„Es ist ein Trugbild, meinen Geist zu lähmen,
Nichts Wirkliches! —
(er stürmt auf die Träger ein.)
Ha, fort, ihr Nachtphantome!
Erster Leichenträger. Was wollt ihr von uns?
Faust. Ha, ihr haltet Stand." (S. 155).

Wenn Faust dann ferner den Trägern zuruft:

„Bleibt, sag' ich! Oder bei dem Teufel drunten,
Ich mache alle euch zu Nachtgespenstern!" (S. 157),

mahnt uns diese Stelle wiederum an Hamlet.

Das Bild von der gepflückten Rose (S. 156) stammt aus Emilia Galotti. Wir sehen also, dass Klingemann, um den Effekt dieser einen Scene zu erhöhen, eine förmliche Blütenlese aus berühmten Klassikern bringt.

Mit den Worten: „Das Lager ist bereit! Folg, Bräutigam, hinab zur Feuerhochzeit!!“ (S. 176) versinkt die fürchterliche Erscheinung. Faust will fort eilen, doch „der Fremde schleudert ihn bei den Haaren auf die Bühne zurück“, während man die Uhr zwölf schlagen hört.

Mit Entsetzen[1]) erkennt jetzt Faust in dem Fremden Satan, der ihm verkündet, dass sein Vertrag abgelaufen sei. Als Faust einwendet, dass er nur drei Todsünden begangen habe, erklärt Satan triumphierend, dass es seine schwerste Sünde war, dass er diesen Vertrag überhaupt schloss. In übermenschlichem Trotz richtet sich jetzt Faust auf und will

„die Hölle selbst zu Schanden machen;
So, wild und kühn, mein wildes Daseyn krönen,
Ich will's — der Faust! — und ewig dich verhöhnen!!“ (S. 181).

Wütend schleudert ihn Satan in den Abgrund. Doch während des Sturzes noch jubelt Faust auf: „Ha, hinab! hinab!“ (S. 182).

Dieser Faust, der in titanenhafter Kraft der Hölle noch im letzten Augenblicke trotzt, ist so recht eine Gestalt im Sinne der Stürmer und Dränger. Wir werden an Klinger erinnert, bei dem der Höllenfürst, als ihm Leviathan Faust vorstellt, bewundernd und anerkennend sagt: „Ein ganzer Kerl.“ (S. 404).

So ist das ganze Drama, wenn es auch mannigfaltige Anklänge an Goethe aufweist, andererseits viel Originelles enthält, in der Hauptsache doch im Sinne Klingers abgefasst, und es mag eine beabsichtigte Ironie des Grafen Hahn gewesen sein, als er zum Aerger des Dichters das Drama in Altona unter dem Titel „Doktor Fausts Thaten und Höllenfahrt“ aufführen liess.[2])

Was Klingemann erreichen wollte, ist ihm gelungen. Sein Faust erwies sich als bühnenfähig und wurde oft auf-

[1]) Der Hohn, den der Fremde über Fausts Angst ausspricht, weil der „mächtige Höllenzwinger“ sich nun als „Gewürm des Staubes“ erweist (S. 179), erinnert an den Spott des Erdgeists bei Goethe.

[2]) Vergl. Adolf Meyer in der Gartenlaube 1873. S. 461.

geführt. Auch wir können der Technik des Dramas unsere Anerkennung noch heute nicht versagen. Alle Effekte sind allerdings so grell, wie nur irgend möglich, aber man kann nicht sagen, dass die Grenze des Lächerlichen überschritten ist. Von einer wirklichen Charakteristik der Personen oder Schönheiten der Sprache kann freilich nicht die Rede sein.

Als Versform ist der fünffüssige, reimlose Jambus gewählt, doch finden sich auch Ottaverime und gereimte Trochäen.

So grausig das Stück auch wirken soll — Klingemann[1]) sagt selbst einmal, er hätte es nicht für „nervenschwache Naturen“ geschrieben —, sind doch sorgsam alle übernatürlichen Erscheinungen vermieden, die bei einer Aufführung Schwierigkeiten machen könnten. Ebenso wechselt die Scene in jedem Akt nur einmal. Wir sehen überall den fürsorglichen Theaterdirektor, der nur darauf bedacht ist, die Inscenierung seines Stücks möglichst zu erleichtern.

Eine scharfe Satire über den Klingemannschen Faust schrieb 1831 Friedrich von Sallet[2]) unter dem Titel: „Zubereitung des Klingemannschen Faust, eine Hexenscene“. Hier trat Parisia, die Königin des Unsinns, mit den Hexen Fada, Annyanta und Absurda auf, um einen sinnlosen Trank zu brauen. Der Verstand kommt hinzu und spuckt hinein. Die Hexen sind untröstlich, weil das nun entstandene Werk, das sie Klingemann überreichen, doch einen kleinen Beigeschmack vom Verstande erhalten hat. Darauf beschwört Klingemann Melpomene, die in herrlicher Figur erscheint, sich aber unter seinen Händen in eine kleine, ekelhafte Zwergin verwandelt. Als man in des Dichters Nachlass das Manuskript dieser Scene durchsah, fand man von seiner eigenen Hand den Vermerk darauf: „Ungerecht und unbestimmt“.

---

[1]) In dem Aufsatz „Ueber den Geist tragischer Kunst“ (a. a. O. S. X).

[2]) Vergl. Sämmtliche Schriften hrsg. v. Th. Paur. Bd. IV. S. 6. 1847.

Klingemann selbst hat sich äusserst bescheiden über seinen Faust in den Reisebriefen[1]) ausgesprochen. Er redet hier bewundernd von der Dichtung Goethes und fährt dann fort: „Mein Faust beschränkt sich dagegen auf die engen Grenzen des Dramatischen allein, und ich behandelte den Gegenstand in dieser Rücksicht als Volkssage für die Handlung, keineswegs aber als eine philosophische Aufgabe für die höhere Abstraktion.“ [2]) In einem Brief aus Wien schreibt er dann, nur aus dem Grunde bereue er es nicht, den Faust geschrieben zu haben, weil Seyfried ihn so ausgezeichnet komponiert habe.

Trotzdem Klingemann nun wirklich auf Grund des Klingerschen Romans einen bühnenwirksamen Faust verfasst hatte, konnte es Julius von Voss nicht unterlassen, nochmals eine neue Bearbeitung Klingers zu versuchen. Diesen Faust, der ganz kläglich ausfiel und als „Trauerspiel mit Gesang und Tanz“ in Berlin 1823 erschien, werden wir in einem spätern Kapitel behandeln müssen, da er zugleich an eine andere Faustdichtung anknüpft.

Bei den bisher betrachteten Faustdichtungen konnten wir überall einen überwiegenden Einfluss Klingers beobachten, während uns nur wenig an Maler Müller gemahnte. Es darf das freilich nicht Wunder nehmen, da von Müllers Faust ja nur Fragmente bekannt wurden. Um so bemerkenswerter ist es, dass noch ganz spät eine Faustdichtung an Müller anknüpft, auf die ich hier kurz hinweisen will, obwohl sie nach dem Jahre 1832, das die Grenze unserer Betrachtungen bildet, erschienen ist.

Der Verfasser ist Johann Karl Braun Ritter von Braunthal (geb. 1802 zu Eger, 1826 Erzieher in Breslau, 1829 in Berlin, dann in Wien, Dresden und Opoczno in

[1]) „Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche“ Braunschweig Bd. I. S. 23. 1819.

[2]) „Kunst und Natur“ Bd. II. S. 246. 1821.

Böhmen, 1850 Bibliothekar in Wien, gest. daselbst am 26. November 1866 [1]).)

Er schrieb unter dem Namen Jean Charles eine grosse Anzahl zum Teil recht spannender, zum Teil aber auch sehr weitschweifiger Romane. Heute, wo diese längst vergessen sind, ist er in der Literaturgeschichte eigentlich nur noch durch seine Fehde mit Anastasius Grün und sein „Dichterleben aus unserer Zeit“ [2]), das höchst paradoxe und unsinnige Urteile über Mozart, Schiller u. A. enthalten soll, bekannt.

Sein Faust erschien 1835 unter dem Titel: „Eine Tragödie von B. v. B“.

Wie Müller versucht Braunthal bei Beginn seines Dramas, geschickt exponierend, dadurch ein Bild von Faust zu geben, dass er ihn als Mittelpunkt des öffentlichen Interesses hinstellt. Die Philister sind von natürlichem Hass und Neid auf die Geistesgrösse dieses Mannes erfüllt, die Studenten vergöttern ihn. Wie bei Müller kommt Fausts alter Vater nach der Stadt, um seinen Sohn zu besuchen, und trifft erst mit Wagner im Wirtshaus zusammen. In einem Wald schliesst Faust unterdess mit Mephistopheles den Vertrag, nachdem ihm „schwelgerischer Vollgenuss, Gold und Ruhm“ verheissen ist.

Doch nur dieser erste Akt ist Müller nachgebildet. Von nun an beginnt eine eigene Komposition. Faust entführt einem Grafen Robert seine Geliebte Bianka und beginnt diese wahrhaft zu lieben. Mephisto, dessen Pläne durch diese ernsthafte Leidenschaft bedenklich gekreuzt werden, sucht Faust durch neue Zerstreuungen abzulenken und bringt ihn in ein liederliches Haus in Paris, wo hoch gespielt wird. Hier trifft

[1]) Vergl. Wurzbach Bd. II. S. 121. Als unselbständige Auszüge der hier gegebenen Charakteristik erscheinen der Nekrolog in „Unsere Zeit“ Leipzig 1867 S. 391 und der Artikel Rud. Falkmanns in Allg. deutsch. Biogr. Bd. III. S. 274.

[2]) Novelle. Leipzig 1842. Bösenberg. So gibt Engelmann in seiner Bibliothek (a. a. O. Bd. II. S. 59) den Titel an. Ich selbst habe das Buch nicht gelesen.

Faust mit Graf Robert zusammen und verwundet diesen schwer im Zweikampf. Er muss fliehen und wird von Mephisto weit fortgeführt.

Im Kloster von St. Just, in das sich gerade Karl V. zurückgezogen hat, finden wir ihn wieder. Seltsamer Weise bringt Braunthal auch die Komödie von Karls Leichenbegängnis ganz unvermittelt auf die Bühne.

Faust findet hier auch Bianka wieder, die schon vor zwei Jahren einen Sohn geboren hat, den sie Juanito genannt hat. Doch sollen die Wiedervereinigten sich nicht lange ihres Glückes freuen, denn der inzwischen wahnsinnig gewordene Graf Robert eilt herbei und tötet erst den Knaben und dann sich selbst. Bianka stirbt vor Schreck und Kummer.

Verstört und verzweifelt finden wir Faust am Ende des Dramas in den Ruinen seines ehemaligen Hauses wieder. Er leert eine Giftphiole und stirbt vor den Augen des treuen Wagner. Dann heisst es: „Ein Blitzstrahl fährt neben Faust in den Boden. Posaunenstoss. Ein Schatten schiesst aus dem Hintergrunde auf die Leiche hervor; in diesem Augenblicke erhebt sich am Haupte die leuchtende Gestalt Juanito's, einen Palmzweig ausstreckend. Orgeltöne erschallen fernher, der Schatten versinkt.“ (S. 152.)

So unbestimmt dieser Schluss auch klingt, können wir doch aus ihm entnehmen, dass Faust gerettet wird.

Ich möchte den Braunthalschen Faust ein Gegenstück zu Schönes Drama nennen. Wie Schöne den ersten Akt aus Klinger entlehnt und daran eine selbständig erfundene Handlung knüpft, so schreibt Braunthal die erste Scene ganz im Sinne Müllers und fährt dann selbständig fort. Wie jener hat auch er eine Episode aus der deutschen Kaisergeschichte ganz äusserlich mit der eigentlichen Handlung zusammengeflickt.

So vermag ich diesen Faust seinem Werte nach kaum über Schöne zu stellen, wenn die Sprache auch etwas weniger trivial ist.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Roderich Warkentin, bin geboren am 23. November 1873 zu Königsberg i. Pr. als zweiter Sohn des 1887 verstorbenen Rittergutsbesitzers Hermann Warkentin-Popiollen und seiner Ehefrau Anna geb. Berent. Nachdem ich Ostern 1893 auf dem Kneiphöfischen Gymnasium zu Königsberg i. Pr. das Abiturientenexamen bestanden hatte, begann ich auf der Universität München mich dem Studium der germanischen Philologie zu widmen. Ich hörte hier während zwei Semester die Vorlesungen der Herren Professoren und Docenten Carriere †, Golther, Frhr. v. Hertling, Muncker, Paul, B. Riehl, W. H. v. Riehl. Ich wurde zu archäologischen Uebungen bei Herrn Geheimrat Prof. Dr. H. v. Brunn † und zu literarhistorischen Uebungen bei Herrn Prof. Dr. Muncker zugelassen.

Im Frühjahr 1894 bezog ich die Universität Heidelberg. Ich hörte hier Kolleg bei den Herren Professoren Braune, Kuno Fischer, Neumann, Thode, Frhr. v. Waldberg, Wunderlich und durfte drei Semester lang an den kunsthistorischen Uebungen bei Herrn Prof. Dr. Thode und an den literarhistorischen Uebungen bei Herrn Prof. Dr. Frhr. v. Waldberg teilnehmen.

Stunden, reich an Anregung und Belehrung, durfte ich auch während dieser Zeit wiederholt in Karlsruhe bei Herrn Prof. Dr. Michael Bernays verleben, der mir auch aufs liebenswürdigste gestattete, in den Ferien tagelang in seiner herrlichen Bibliothek zu arbeiten.

Im Herbst 1895 kehrte ich nach München zurück und durfte in den beiden folgenden Semestern die Seminare der Herren Professoren Frhr. v. Hertling, Muncker, Paul und B. Riehl besuchen.

Am 2. Juli 1896 bestand ich das Examen rigorosum. Die öffentliche Promotion fand am 8. Juli statt.

Allen meinen hochverehrten Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank. Ganz besonders fühle ich mich den Herren Professoren Dr. Franz Muncker und Dr. Henry Thode verpflichtet, die sich meiner stets aufs gütigste angenommen haben. Innigsten Dank möchte ich hier Herrn Professor Thode besonders dafür sagen, dass er so freundlich war, auch meinen literarhistorischen Arbeiten ein lebhaftes, mich förderndes Interesse entgegenzubringen.